

845Z 74  
D O e 5

E. Zola als Theaterdichter,  
mit einer Einleitung über den Naturalismus  
im französischen Drama

(Teildruck)

---

**Inaugural-Dissertation**

zur

Erlangung der Doktorwürde

der Philosophischen Fakultät

der Universität Greifswald

vorgelegt

von

**Richard Oehlert**

Oberlehrer aus Berlin-Wilmersdorf

---

Berlin 1920

Emil Ebering

Mittelstr. 29

Gedruckt mit Genehmigung der Philosophischen Fakultät der Universität Greifswald.

Dekan: Prof. Dr. Stark

Referent: Prof. Dr. Hilka

Tag der mündlichen Prüfung: 30. Mai 1919

---

Mit Genehmigung der Fakultät wird nur ein Teil der eingereichten Arbeit als Dissertation gedruckt. Die ganze Abhandlung erscheint demnächst als Heft der „Romanischen Studien“ im Verlag von Emil Ebering, Berlin.

22 Dec. 22 NEE

845Z74

10e5

Rom

E. Zola als Theaterdichter



# Inhalt

Seite

## I. Einleitung.

Zola will das soziale Drama verwirklichen 13

## II. Zolas Theorien.

A. Für das soziale Theater fordert Zola:

1. das analytisch-deduktive Verfahren der Experimental-  
Methode 16
2. lebenswahre Handlung 22
3. peinliche Milieuschilderung 25
4. Reform der Sprache 27
5. Reform der Schauspielkunst 30

B. Zusammenfassung der von Zola aufgestellten Theorien 36

C. Was findet sich von Zolas Forderungen schon verwirklicht?

1. bei Balzac 38
2. bei Dumas fils 42
3. bei Augier 44
4. bei den Gebr. de Goncourt 46
5. bei Daudet 52
6. bei M. Becque 55
7. Ergebnis. Was bringt Zola an neuen Forderungen? 63

## III. Zolas „Exemples“. Kritische Vergleiche mit s. aufgestellten Theorien.

A. Zolas erste dramatische Versuche 65

B. Thérèse Raquin.

- a) Analyse 66
- b) Besprechung und Kritik 68.

C. Les Héritiers Rabourdin.

- a) Analyse 75
- b) Besprechung und Kritik 77

D. Le Bouton de Rose.	
a) Analyse	80
b) Besprechung und Kritik	82
E. L'Assommoir.	
a) Analyse	86
b) Besprechung und Kritik	89
F. Nana.	
a) Analyse	97
b) Besprechung und Kritik	101
G. Pot. Bouille.	
a) Analyse	105
b) Besprechung und Kritik	107
IV. Zusammenfassende Kritik	113
Hauptteile:	
Reform der Sprache psychologisch nicht vollständig durchgeführt.	
Milieuschilderung ergibt neue Tragik, tötet das Individuum.	
Milieu müßte dramatisches Motiv statt Held der Handlung sein.	
Grundstimmung in Zolas Dramen: verzweifelter, kraftloser Pessimismus.	
Statt innerer Handlung: stillstehende Charakterbilder, zeitlose Gemälde.	
Phantasie durch analytisch-deduktives Verfahren nicht ausgeschaltet.	
Zola gibt die geforderte menschliche Wahrheit nicht, da Einzelobjekt nicht als Stellvertreter einer Gattung dargestellt wird.	
Natur und Symbol. Illusion der Wirklichkeit.	
V. Ergebnis	128
1. Zola schafft neue Kunstform;	
2. vollzieht er durchgreifende Veränderungen im dramatischen Gehalt.	
3. Zola ist Uebergangsstufe zum neuromantischen Drama.	
VI. Anhang.	
A. Das Théâtre Libre und sein Versuch, dem Naturalismus im Drama zum Siege zu verhelfen	130
B. Parallelen in der deutschen Literaturgeschichte	138

## Literatur

- D'Alméras, Henri: Avant la Gloire. Paris 1909 Michéi.
- Alexis, Paul: Emile Zola, Notes d'un ami avec des vers inédits de Emile Zola. Paris 1882.
- Amyntor: Zolaismus. Mag. für Lit. 1884. No. 22 p. 43 ff.
- Arnold, R. F.: Das mod. Drama. Straßb. 1907.
- H. Bahr: Zur Krit. der Moderne. Zürich 1890. Verlags-Magazin. Die Ueberwindung des Naturalismus. Zürich 1891.
- Balzac: Studien. — Une double famille. — Préface de la Com. Humaine. — La Vendetta. — Préface de Vautrin.
- Banner: Das franz. Theater der Gegenwart. Leipzig: Renger 1898.
- A. Bartels: Gerh. Hauptmann. Weimar: E. Felber 1897.
- Berg, Leo: Der Naturalismus. Zur Psychologie der mod. Kunst. München 1892. Der Uebermensch in der mod. Lit. München 1897.
- Brandes, G.: Moderne Geister. Frankf. 1897. — Ed. et Jules de Goncourt. Deutsche Rundschau XXXI.
- Benoist-Hanappier: Le Drame nat. en Allemagne. Paris: F. Alcan 1905.
- Bölsche: Die naturwiss. Grundl. der Poesie. Leipzig 1887.
- Becque, Henry: Querelles litt. Souvenirs d'un auteur dramatique. Paris: Bibl. art. et litt. 1895.
- Burger: E. Zola, A. Daudet und and. Nat. Dresden 1890.
- Bornstein: Die Dichter d. Todes in der mod. Lit. Berlin: E. Ebering 1899.
- Brahm, O.: Von alter u. neuer Schauspielkunst. In: Die Nation 9. Jahrg. p. 506 ff.
- Brunetière: Etudes crit. de la litt. française. II. 1882. — Le faux naturalisme. Rev. des deux Mondes XLIX p. 932/44. — La banqueroute du naturalisme. Rev. des deux Mondes LXXXIII p. 213/225. — Essais sur la litt. contemp. P. 1892.

Bulthaupt: Dramat. der Klassiker. Bd. 1—4. Oldenburg und Leipzig: Schulze 1882/1901.

Conrad, M. C.: Von E. Zola bis G. Hauptmann, Leipzig 1902. Deutsche Rundschau Bd. 131.

Deutsche Revue, Bd. 4.

Diederich, B.: A. Daudet, s. Leben u. s. Werke. Berlin 1900. E. Zola: Leipzig 1898.

Doumic, E.: Etudes sur la litt. française. Paris: Perrin und Co. 1896.

Diderot: Paradoxe sur le comédien, par Ernest Dupuy. Paris: Oudin und Co. 1902. 3. Entretien avec Dorval. Oeuvres compl. 2. Ed. Paris 1875.

Deprez: L'évolution naturaliste 1884.

Dumas fils: Préf. de l'Etrangère.

Elster, E.: Ueber die Elemente der Poesie und den Begriff des Dramatischen. Marburg 1903. Prinzipien der Lit.-Wiss. Bd. I. Halle: Niemeyer 1897.

Eloesser, A.: Lit. Portraits aus dem mod. Frankreich. Berlin: S. Vischer 1904.

Engwer, Th.: Zola als Kunstkritiker. Progr. d. 3. städt. Realsch. Berlin 1894.

Faquet: Notes sur le théâtre contemp. Propos littéraires III.

Fontane, Th.: Causerien über das Theater. Berlin 1905.

C. Franke, E. Zola als romant. Dichter, dargestellt in seinen Beziehungen zu V. Hugo. Marb. Beitr. zur roman. Philologie XIII.

Freitag, G.: Technik des Dramas. 1863.

Filon: De Dumas à Rostand. Paris: A. Collin 1898.

Figaro: Div. No.

Frankfurter Zeitung. Div. No.

Goethe Jahrbuch 14.

Galerie contemporaine.

Geffroy: Revue encyclopédique 1899.

Goncourt: Propos litt. Journal des Gonc. I—VIII. Quelques créations de ce temps. Préf. zu: La Faustine. Les frères Zampanno.

Gautier, Leon: L'art dramatique. Paris: Sanard und Deraugeon 1894.

Ganderax: Reprise de l'Arlésienne. Les corbeaux. Rev. des deux M.



LXIX p. 694/704. Rev. des deux M. LIII 1892.

Gleadell: Zola and his work. In: Westminster Review CXL. 1893.

Gottschall, R. v.: Die dramatischen Dichter in Frankr. und Deutschl. In: Uns. Zeit, XIII 1877 p. 881/905, 1881 p. 50/66. — Der poet, Realismus in Frankreich.

„Die Gesellschaft“, München.

Goethes Gespr. mit Eckermann II.

Harden, Max: Ein neuer Zola. Feuille. der Frankf. Zeitung 1891. — Literatur und Theater.

Holz: Die Kunst, ihr Wesen und ihre Gesetze. Berlin: W. Ibleib 1891/93. Autobiographisches (Lit. Echo Juli 1902).

Hart, J.: Der Zolaismus in Deutschland. In: Die Gegenwart XL, 1886.

Husserl: Zur Entwicklungsgesch. des franz. Dramas. Programm Brunn 1889.

Hanstein, A. v.: Das jüngste Deutschland. Leipzig 1905.

Jullien, Ad.: Hist. du costume au théâtre. Paris 1880.

Jullien, Jean: Le théâtre vivant. Paris 1874.

Jäde, E.: Henri Becque. In: Festschr. zum 11. Dt. Neuphilologentag. Cöln 1904.

Klaar, A.: Das mod. Drama 1883. Leipzig.

Hervieu, P.: Annales polit. et littéraires. P. 1903.

Kunstwart, Div.

Lemaître: Les contemporains. — Impressions de théâtre.

Lothar, R.: Krit. Studien. Breslau 1895.

Lanson, G.: Les origines du drame contemp. Paris: Hachette 1903.

Lombroso: Der Verbrecher. II. Deutsch v. O. Fraenkel, Hamburg 1896.

S. v. Lemm: Zolas Rougon-Macquart Zyklus.

E. Lepelletier: E. Zola, Par. 1908.

Lindau, P.: Aus dem lit. Frankreich. Berlin 1881.

Lindemann, H.: A. Daudet als Humorist. Diss. Leipzig 1896.

Lotsch: Zolas Sprachgebrauch. Dissertation Greifswald 1896.

Lermina: Dictionnaire universel illustré.

Ludwig, Otto: Shakespeare Studien. Leipzig 1872.

Lassa-Bathie: Hist. du Conservatoire de Musique et de Déclamation. Paris 1860.

Le Correspondant.

- Lublinski: Bilanz d. Moderne. Berlin: S. Cronbach 1904.
- Latreille: La fin du théâtre romantique et Ponsard. Paris 1899.
- R. M. Meyer: Die Technik der Goncourt. Berlin 1897.  
Lit. Gesch. des 19. Jahrh.
- Müller-Guttenbrun: Zw. zwei Theaterfeldzügen. Wien 1902. Drama-  
turg. Gänge.
- Mendès, Cat.: L'art au théâtre. 2. Aufl. 1897.
- Montégut: Dramaturges et Romanciers: A. Daudet. Paris: Hachette  
und Co. 1895.
- Magazin für Lit. div.
- Mahn, Paul: Hauptmann und der Realismus. Berlin: R. Neumeister  
1895.
- K. Mulbrecht: Dramatisierungen Daudetscher Romane. Dissertation  
Königsberg 1917.
- Nisard, M. D.: Mélanges II. Paris 1886.
- Pelissier, George: Le mouvement litt. au XIX. s. Paris 1890, 2. Ed.  
Etudes de litt. cont. Paris: Perrin 1898/1901.
- Platzhoff-Lejeune: E. Zola. Deutsche Rundschau CXVII. 1903. p.  
414/31.
- Petit de Juleville: Hist. de la litt. dramatique. 1889.
- Petersen: Die dramat. Dichtg. in Frk. seit 1878. Uns. Zeit 1881, II.  
Bd. (geht nicht auf Zola).
- Preuß. Jahrbücher XXI, XXII.
- Parigot, H.: Le théâtre d'Hier. Etudes dram., litt. et sociales. Paris:  
Lecène, Oudin und Co. 1893.
- Revue des deux Mondes, Div.
- Renard, G.: La méth. scientif. de l'Hist. littéraire. Paris: F. Alcan  
1900.
- Revue d'art dramatique. Div.
- Rod, E.: A propos de l'Assommoir. Paris: Didier 1892.
- Rodenberg, I.: Der Verfasser des Assommoir. Deutsche Rundschau  
XX 1879 p. 480/86 (für Roman).
- Racolin: L'Anarchie littéraire 1898.
- Revue Bleue: April 1881.
- Sarrazin: Das frz. Drama in uns. Jahrh. Bln. 1883. (Enthält Zola  
noch nicht.)

- Sarcey**: Quarante ans de théâtre I—VII.
- Stern, A.**: Studien zur Lit. der Gegenwart (Goncourt) 1895.
- Souriau**: De la convention dans la tragédie classique et dans le drame romantique. Paris 1885.
- Sand, George**: Préf. zu Mauprat.
- Schlenther, P.**: Gerh. Hauptmann, s. Lebensgang und s. Dichtung. Wozu der Lärm? Genesis der Freien Bühne.
- Schlismann, R.**: Beiträge zur Gesch. und Krit. des Naturalismus. Diss. Zürich 1903.
- Taine**: Nouv. mélanges. — L'Ancien Régime I.
- Toulouse**: Enquête médico-psychologique: Em. Zola. Paris 1896.
- Temps**. Div.
- Tägl. Rundschau**. Unterh.-Beilage v. 11., 12. und 13. Jan. 1911.
- Unsere Zeit**. Div.
- Vigny**: Prem. méd. und Journal d'un poète.
- Vizetelly**: Emile Zola, novelist and reformer. New York 1904.
- St.-Victor, P. de**: Victor Hugo. Paris 1884.
- Westernhagen, C.**: Wie retten wir unser Bühnenschrifttum? Kunstwart 2. Jahrg. Jan. 1889.
- Wehrmann, K.**: Ueber die Technik Zolas. (Romantechnik.) Zeitschr. f. N. Sp. L. XVIII p. 1—57.
- Weiß, J. J.**: Le théâtre et les moeurs. 1889.
- Westminster Review** 1893.
- H. Wiegler**: Geschichte und Kritik d. Theorie des Milieus bei E. Zola. Diss. Rostock 1905.
- Zabel, E.**: Zur mod. Dramaturgie. Oldenburg und Leipzig: Schulze 1899/1903.
- Zeitler, J.**: Die Kunstphilosophie von Taine. Leipzig 1901.
-



## Einleitung

Die erste französische Revolution hat eine neue Menschheit aus den untersten Schichten des Volkes herausgezogen. Statt der vorher herrschenden aristokratisch-despotischen Regierungsform entstand in Paris zum ersten Male in der neueren Geschichte die demokratische Form in ihrer extremsten, ochtokratischen Gestalt. Mit der Umwandlung der Regierungsform änderte sich der Charakter des Volkes vollständig. Aus dem Bürgertum und den unteren Volksschichten stiegen neue Geschlechter empor, und diese neue Menschheit besetzte seit 1789 die leitenden Stellen und höheren Berufsarten. Damit war auch eine neue Wertung des Volkes gegeben. Die Menschen mit dem aristokratischen Pli des anciens régimes mußten einem gröberen Schläge weichen, der derbe Natur, Ursprünglichkeit, Frische, Schaffensfreudigkeit und praktischen Sinn in sich trug. Die erste Revolution, die aus einer bürgerlichen Bewegung entstanden war, führte letzten Endes zu einem Erfolg des 4. Standes, des handarbeitenden Volkes.

Diese Umwertung war auch im Programm der Romantiker berücksichtigt worden. Sie alle waren ja mehr oder weniger Sozialisten.<sup>1</sup> Victor Hugo wollte ein „théâtre démo-

---

1. Vgl. den gemäßigeren Vigny: *Théâtre* I. p. 7 . . . „ayant toujours en vue le peuple auquel il parle . . .“ und *Journal* p. 202 gibt er an, was der Leser in seinen Werken finden wird: „ . . . l'esprit de l'humanité, l'amour entier de l'humanité . . .“ Ueber den Selbstmord Chattertons sagt er . . . „cest la Société qui le jette dans le brasier“. (*Dernière Nuit de Travail*, Th. I. p. 18.) — Lamartine (*Pr. méd.* p. 66, 69 Hachette 1880) spricht vom „Drame populaire, destiné aux classes illettrées“.

cratique.“<sup>2</sup> Er spricht nicht mehr vom „public“ sondern vom „peuple“.<sup>3</sup> Wie übertrugen sie diese Liebe für das Volk nun in ihr Drama? Zwar spielt das „Volk“ als Menge eine Rolle im romantischen Drama (Cromwell, Marion Delorme, Ruy Blas, Marie Tudor, Henri III, Maréchale d'Ancre, Tour de Nesle). Vor ihr läßt V. Hugo das Königtum sich neigen (Ruy Blas); aber das „Volk“ nimmt doch keine andere Wichtigkeit ein, als die einer Art neuen Chores. Es ist nicht der Held des romant. Dramas geworden. Dem Volke gilt das psychologische Interesse des Dichters nicht. Deshalb brachten die Romantiker bei seiner Darstellung auch nur konventionelle Typen hervor, ohne besondere Physiognomie.<sup>4</sup> Der 4. Stand wurde der eingehenden dramatischen Behandlung nicht für würdig erachtet.

Gegen diese Beschränkung des Stoffgebietes wandte sich Zola mit seiner ganzen Wucht. Er verlangte gebieterisch eine Reform, die sich auf den durch die Revo-

---

2. Das Wort ist von Taine, *Nouv. mélanges* p. 221. Vgl. auch *Revue des deux Mondes* 1831 III p. 259.

3. Au siècle où nous vivons, l'horizon de l'art est bien élargi. Autrefois le poète disait „le public“, aujourd'hui le poète dit „le peuple“ *Th.* III p. 287. Vgl. auch *Marie Tudor*, *Th.* IV p. 81: On voit remuer dans l'ombre quelque chose de grand, de sombre, d'inconnu: c'est le peuple qui a l'avenir, et qui n'a pas le présent; le peuple orphelin, pauvre, intelligent et fort, placé très bas et aspirant très haut . . . Le peuple, ayant sur le dos les marques de la servitude, et dans le coeur les préméditations du génie, le peuple, valet des grands seigneurs et amoureux dans sa misère et dans son objection de la seule figure qui, au milieu de cette société écroulée, représente pour lui dans un divin rayonnement, l'autorité, la charité, la fécondité.

4. Vgl. die 10 Lümmels, die sich auf einen Edelmann (Philippe d'Aulnay) stürzen, um ihn zu ermorden (*La Tour de Nesle*, Acte I,

lution geschaffenen Arbeiterstand erstrecken sollte. Der sich auf die Salons und das Bürgertum beschränkende Stoffkreis der Romantiker sollte gesprengt werden. Das Alltägliche sollte im Drama herrschen. Zu dem Volke, dem 4. Stande, soll der dramatische Dichter gehen und dieses in seiner Arbeit und Bedrängnis aufsuchen. Die Arbeitsstube, das Armeleutehaus will er auf die Bühne bringen; der Geruch des Tages soll die handelnden Personen umgeben. Das Hungrige, ja auch das Krankhafte und Entartete will er bei der Darstellung berücksichtigt wissen. Zola verlangt für das Theater die ausschließliche Behandlung solcher Stoffe, die der unmittelbaren Gegenwart entlehnt sein müssen. Statt des sporenklirrenden Rittertums will er den Arbeiter mit seinen Tugenden und seinen Lastern im Spiegelbild der Bühne zeigen.<sup>5</sup> Er will also seine Kunst in die Hütten der Armen bringen; dem zweifellos vorhandenen Bildungsbedürfnis des handarbeitenden Mannes will er entgegenkommen. Die brennenden Fragen des Tages, der Gegenwart will er zu Vorwürfen gemacht wissen. Die Literatur soll so mit dem sozialen Gedanken bereichert, die Kunst aus den Abgründen des Lebens mit neuer Erkenntnis erhellt werden. Das ist Zolas soziales Programm. Dem arbeitenden Volke, dem 4. Stande gilt sein ganzes Interesse; ihm will er helfen. Die sozialen Ungleichheiten sollen verschwinden. Das glaubt er zu erreichen durch die Forderung und Verwirklichung eines sozialen Dramas.

---

premier tableau). — Ferner das von Picard geführte Volk in *Marechale d'Ancre* Acte II, Sc. II u. IV. In *Cromwell* spielt das Volk eine schlechte Rolle. Erst schrie es: „Vive Elisabeth!“ gleich nachher: „Vive Maria!“

5. Le nat. au théâtre S. 22: „Ou trouvera la formule, on arrivera à prouver qu'il y a plus de poésie dans le petit appartement d'un ouvrier que dans tous les palais vides et vermoulus de l'histoire“.

## II. Zolas Theorien

### A) Für das soziale Theater fordert Zola

#### 1. das analytisch-induktive Verfahren der Experimentalmethode.

Fordert nun Zola die Berücksichtigung und ausschließliche Behandlung des Alltäglichen auf der Bühne, so verlangt er auch, daß sich die unverhüllte Wahrheit in der Darstellung zeigt. Diese wird herbeigeführt durch die wissenschaftliche Analyse, deren sich der Dramatiker zur Charakterisierung seiner Personen zu bedienen hat.

Mit dieser Forderung zeigt sich Zola als das Kind seiner Zeit, als Vertreter jener neuen Heilslehre, die die Schöpfung der Welt ins Jahr 1859 verlegte, die die geistigen Erzeugnisse der prädarwinistischen Epochen auf eine Stufe mit den paläontologischen Gebilden des Selur und Davon stellte. Die naturwissenschaftliche Entwicklung drängte ja alles auf die gleiche wissenschaftliche Bahn. Die experimentelle Methode, die Methode des Studiums der Chemie und Physik, sollte in gleicher Weise auf das Studium der lebenden Körper angewandt werden. Führt sie zur Erkenntnis des physischen Lebens, so mußte sie auch zur Erkenntnis des Gemüts- und Seelenlebens führen.

Einen tieferen Unterschied zwischen Natur- und Geisteswissenschaften kennt Zola nicht. Für ihn handelt es sich



nur um eine Stufenfolge von der Chemie zur Physiologie, von da aus zur Anthropologie, bis man dann in der gleichen Richtung bei der Soziologie anlangt. Eine Verschiedenheit zwischen Natur- und Geisteswissenschaften besteht nach Zola nur darin, daß die anorganischen Körper in einem „äußerlichen und gewöhnlichen“ Milieu stehen,<sup>6</sup> während die Elemente der höheren Organismen in ein „innerliches und durchgebildetes“ Milieu „getaucht“ sind. Für die organischen und anorganischen Körper gibt es nun von hier aus einen „absoluten Determinismus“, wobei ihm Determinismus die Ursache für das Eintreten von „Erscheinungen“ ist. Diese Ursache ist das physische und materielle Bedingensein für die Existenz (Manifestation) der Erscheinungen. Nach Zola ist folglich der Ausgang jeder wissenschaftlichen Untersuchung der gleiche für die lebenden wie für die starren Körper und besteht in der Auffindung der Beziehungen, der Bestimmung der Umstände, die zur Manifestation der Erscheinungen unerläßlich sind.

Solche Beobachtung läßt sich nun überall provozieren. Um das „Warum“ hat sich der Beobachter nicht zu kümmern; ihn geht nur das „Wie“ an. Der Beobachter darf also durch seine „Forschungsmethode“ die Erscheinungen nicht verändern, sondern er muß sie wiedergeben, wie sie ihm von der Natur geboten werden. So müßte er denn zum bloßen Abschreiber der Natur werden. Doch dazu will ihn Zola nicht degradieren. Der Beobachter bekommt deshalb das wissenschaftliche Mäntelchen umgehängt: nachdem er die natürlichen Erscheinungen genau beobachtet hat, muß er sie modifizieren und dann unter Bedingungen auftreten lassen, unter denen sie die Natur nicht bietet. Dieses Verfahren nennt Zola Experiment. Ist die Tatsache konstatiert, so tritt die „Idee“ hinzu, d. h. das Urteil mengt

---

6. Vgl. Rom. expérimental p. 9 u. ff.

sich ein. Der Dramatiker erscheint also jetzt als „Experimentator“ und interpretiert das Phänomen. Kraft der antizipierten Interpretation muß der Experimentator das Experiment so einrichten, daß das Resultat die Kontrolle der Hypothese (Idee) ist. Zola nennt das Resultat eine „echte Beobachtung“. Diese muß er wie jede „einfache Beobachtung“ konstatieren. Der Experimentator hat also zu verschwinden und erst, wenn die Resultate des Experiments verbucht sind, darf er wieder „denken“, d. h. vergleichen und urteilen, ob die experimentelle Hypothese zu recht besteht oder nicht, ob sie von gleichen Resultaten entkräftet wird u. s. f. Das ist das „wissenschaftliche Verfahren“, dessen sich der naturalistische Dramatiker zu bedienen hat.

Es läßt sich nicht abstreiten, daß es etwas verwirrend wirkt. Wie leicht kann es vorkommen, daß der „Gelehrte“ verwechselt, was der Beobachtung entstammt und was dem Experiment zugehört. Deshalb muß sich der Dramatiker genau an die Kennzeichen halten. Sie heißen: Die Beobachtung „zeigt“, das Experiment „belehrt“.

Fassen wir diese „experimentelle Methode“, die nach Zola immer zum Ziele, d. h. zur Ermittlung der Wahrheit führt und die den Dramatiker so zum „Untersuchungsrichter“<sup>4</sup> der Menschen und ihrer Leidenschaften macht, zusammen, so ergibt sich kurz folgendes. Bevor der Dramatiker an die Ausführung seines Werkes, seiner Charaktere geht, hat er die Tatsachen zu geben, wie er sie beobachtet hat. So stellt er den Boden her, auf dem sich die Personen bewegen können. Dann bringt er das Experiment zur Durchführung und gibt seinen Personen ihre Bewegung in einer bestimmten Handlung, in der gezeigt werden muß, daß die Aufeinanderfolge der Tatsachen eine solche ist, wie der untersuchte Determinismus der Erscheinungen. Die Beziehun-

---

7. Le Rom. exp. p. 16.

gen, die zwischen den Handlungen der Personen und ihren Ursachen liegen, deckt der dramatische Dichter also durch Interpretation auf. Er beobachtet, wie die Personen unter diesen oder jenen Umständen handeln. Hierauf hat er das Experiment anzustellen und die Resultate an den Handlungen zu kontrollieren und so fort. So wird der dramatische Dichter zum „Denker“; aber sein Denken bewegt sich auf einer richtigen Bahn, denn es wird kontrolliert durch das Experiment. Er muß erfinden, aber seine Phantasie kann nie in die Irre gehen.

Das Verfahren, das der naturalistische Dramatiker einzuschlagen hat, ist in seinem Verlauf dem des Romantikers konträr. Beide gehen zwar von der „Idee“ aus, beide „erfinden“. Aber während sich der Romantiker durch das Studium des abstrakten, des metaphysischen Menschen dem Uebernatürlichen nähert, statt des „Determinismus der Erscheinungen“ mysteriöse Kräfte annimmt, die ihn schließlich in ein metaphysisches Chaos führten, in das Unbekannte jenseits der Naturgesetze, das sich der Einwirkung der Analyse entzieht, betreibt nach Zolas Vorschrift der naturalistische Dramatiker das Studium des natürlichen Menschen, der den physikalisch-chemischen Gesetze unterworfen und durch den Einfluß der Umgebung bestimmt ist. Die Phantasie der Romantiker wird durch den Verstand ersetzt, der durch das Experiment kontrolliert wird. Der Romantiker wagt Hypothesen, die durch nichts zu beweisen sind, da sie ins Unbekannte führen. Der Romantiker ist Indeterminist. Der naturalistische Dramatiker beginnt ebenfalls bei der apriorischen Idee, beim Gefühl, nur verifiziert er alles durch das Experiment. Er ist Determinist. So haben sich die Wege geschieden: Der Naturalist ergründet nur das „Warum“, der Romantiker arbeitet an der Erkenntnis des „Wie“. Das aber überläßt Zola den Philosophen — und

den Narren.<sup>8</sup> Für Zola liegt die Wahrheit in den Dingen, für die Romantiker in ihrer eigenen Person. Zola bezeichnet die Arbeit der Romantiker als unnütz, ja als direkt schädlich, denn sie tragen nichts dazu bei, unsere Unkenntnis des „Natürlichen“ zu vermindern. Der nat. Dramatiker aber arbeitet an der Entschleierung des „Idealen“; er sucht das „Unbekannte“ zu erobern. So arbeitet der Naturalist an der Macht und dem Glück der Menschen, daß er sie zum Herrn der Natur macht. Darin besteht seine Kraft und Größe.<sup>9</sup> Zola übersieht dabei, daß die Romantiker auch daran arbeiten, die Macht des „Unbekannten“ zu vermindern. Ihre „Realität“ erhält eben nur eine andre Prägung: es ist das Ich, das metaphysische Ich, dessen Reich der Gedanke ist. Die Heilswahrheit, die sie verkündeten, war der philosophische und poetische Subjektivismus. Zur subjektiven Selbständigkeit wollen sie uns führen. Nichts hindert sie, das Nicht-Ich, die Außenwelt, als Produkt ihres schöpferischen Subjektivismus aufzufassen und darzustellen. Das mußte zur persönlichen Willkür führen.

Für sie war so die Kunst die höchste Form der Geistigkeit, als welche die Welt überhaupt letzten Endes zu begreifen sei. Es ist klar, daß die Kräfte, die diese Geistigkeit erschließen sollten, gefährlich wirken konnten, verwirrend, so wie die Erklärung der Geistigkeit für die moralische Auffassung des sozialen Daseins, denn sie waren den Romantikern ja das schöpferische Agens. Es führte dann auch schließlich dahin, daß die Romantiker das Lebendige nur als Stoff und Material ansahen, aus dem jeder Menschen formen konnte! Die Romantiker vergaßen, daß diese Kräfte

---

8. Le rom. exp. p. 45.

9. Il n'y a que la science qui marche du connu à l'inconnu, qui soit assez large pour corriger sans cesse ses erreurs et s'accroître de toutes les vérités nouvelles. Le nat. au th. p. 383.

Natur und Menschliches nur bildlich umschreiben, nie beschreiben können. Das heißt mit andern Worten: sie gaben den realen Boden auf. Das ist das, was Zola einfach „die Phantasie“ der Romantiker nennt. Er verwirft sie, mit recht, wie wir sehen. Sie scheidet aus dem naturalistischen Drama, das es nicht mit dem Metaphysischen, sondern dem „Natürlichen“ zu tun hat, ganz aus. Der Verstand ersetzt sie, der durch das Experiment ja kontrolliert wird. Fassen wir den Unterschied zwischen den Romantikern und Zola kurz zusammen, so ergibt sich: An Stelle der von den Romantikern vertretenen persönlichen Autorität des Dichters setzt Zola das „wissenschaftliche Kriterium“, die durch das Experiment bewiesene Autorität der Tatsachen. Modifizierten die Romantiker die Natur, um sie ihrer Theorie anzupassen, so verlangt Zola eine Modifizierung der Theorie, um sie der Natur anzupassen.

Wir haben hier Zola als „homme de méthode et d'analyse“<sup>9a</sup> kennen gelernt. Der Mensch soll, genau so, wie es der Chemiker beim Experiment tut, rücksichtslos untersucht, gleichsam in seine Bestandteile aufgelöst und in seiner ganzen Eigenheit, in völliger „nudité“ hingestellt werden.<sup>9b</sup> Der naturalistische Dramatiker muß mit „documents humains“ arbeiten. Aus der Familienveranlagung, der Erziehung, dem Beispiel und Vorgang anderer wird der Charakter einer Person nach Naturnotwendigkeit konstruiert und in seiner Entwicklung verfolgt.

---

9 a. Préface zu *Le nat. au th.* p. I.

9 b. Aujourd'hui, nos chimistes sont partis de l'étude de la nature, et s'ils trouvent jamais la fabrication de l'or, ce sera par une méthode scientifique. Je suis comme eux. J'emploie et je tâche simplement de perfectionner la méthode moderne qui doit nous conduire à la possession de plus en plus vaste de la vérité. (*Le nat. au th.* p. 175.)

## 2. Lebenswahre Handlung.

Auf diese Weise will Zola eine lebenswahre Handlung in das naturalistische Drama bringen. Nach seiner Behauptung hat das romant. Drama eine Handlung überhaupt nicht.<sup>9c</sup> Zola geht hier zu weit. Im romant. Drama fehlt die Handlung ebensowenig wie in der Tragödie. Nur bestand sie eben zum Unterschied von dieser in äußeren Ereignissen. Nehmen wir nur als Beispiel das Duell zwischen Concini und Borgia.<sup>10</sup> Es ist dies der Augenblick, wo die Leidenschaft handelt, der Haß, von dem wir durch die beiden Gegner bis dahin nur in Worten gehört haben. Die Tragödie ist anders verfahren. Sie verlegt diesen Augenblick hinter die Kulissen. Die Handlung besteht bei ihr in der Aufdeckung des Innern.<sup>11</sup> Die Romantiker tun also das Gegenteil. Sie verlegen die Handlung vor unsre Augen. Ihr Drama hat zuviel Handlung und es hatte sie nötig; sollte sie doch dazu dienen, den Mangel an Psychologie zu verdecken. Denn von Psychologie konnte bei der Rolle, die die kompakte Masse im romant. Drama spielte, nicht viel die Rede sein.<sup>12</sup> Das war aber der große Fehler der Romantiker. Das Fehlen der psychologischen Entwicklung ihrer Charaktere verführte sie zu allerlei Unwahrscheinlichkeiten, die allerdings in ihrer Philosophie ihren organischen Ursprung hatten.<sup>13</sup> Im romant. Drama sind die Personen immer in

---

9c. Le nat. au th. p. 65, 79.

10. Maréchale d'Ancre Akt V, Sc. XII.

11. Vgl. Le Cid Akt III Szene II.

12. Cromwell: 68, Marion Delorme: 15, Henri III: 22, Maréchale d'Ancre: 23 Pers.

13. Vgl. Vigny, Journal p. 86: Les passions seules intéressent les hommes touj. agités par des passions. Les pendules seules se meuvent par des principes, les hommes font des principes, et agissent contre ces principes mêmes“. Ferner Préface Cromwell: „Les personnages

der Hand des Dichters. Er dirigiert sie, läßt sie handeln, sprechen, denken und bringt so Effekte<sup>14</sup> in das Drama. Das schadet der Realität der Charaktere. Die Charaktere handeln also nicht selbst, sondern der Dichter handelt für sie. Sie sind dem Determinismus der Leidenschaften unterworfen; sie gehorchen einer anallkee, den Hugo, Vigny und Dumas als das letzte Wort ihrer Philosophie zu betrachten scheinen. So sind ihre Personen keine Schöpfungen durch sich selbst, sondern fleischgewordene Wesen der Dichter. Sie selbst wiederholen sich in jedem Charakter, nur in einer anderen Verkleidung treten sie auf.<sup>15</sup> Ihr Theater ist lyrisch-dramatisch;<sup>16</sup> durch den Mund ihrer Helden sprechen sie zum Publikum.

Zola verlangt nun für das naturalistische Theater wirk-

---

agissent autrement qu'ils ne peuvent et qu'ils ne parlent." Vergl. auch Gautier, Souv. du théâtre p. 130: Pour nous ce qui est beau est toujours vraisemblable.

14. Gennaro z. B. mißhandelt in s. Wut die Frau, der er nur Gutes verdankt. Warum? V. Hugo braucht diese Beleidigung für s. Drama. Diese Unwahrscheinlichkeit gibt V. Hugo selbst zu (Th. III p. 6) „Gennaro, personnage construit par la fantaisie du poète.“

15. Trotz des Verbotes A. de Vignys (Journal p. 362). Sein im höchsten Grade romant. Chatterton ist nur eine andre Form der Diskussion zwischen Stello u. Dr. Schwarz, wie er auch selbst sagt: „J'ai dit par la bouche de Stello ce que je vais répéter bientôt par celle de Chatterton. (Th. I p. 3.) Eine Ausnahme bildet Dumas. Und doch ist sein stärkstes romant. Drama Antony nichts weiter als eine Art Autobiographie, wie er selbst zugibt (Cf. Mémoires VIII p. 117—119).

16. Vergl. Cromwell-Préface p. 28: Le drame est la poésie complète. L'ode et l'épopée ne le contiennent qu'en germe; il les contient l'une et l'autre en développement; il les resume et les enserme toutes deux.“

liche, lebenswahre Handlung. Sie ergibt sich aus den Charakteren, die mit Hilfe der „wissenschaftlichen Methode“, der Analyse, aufgebaut werden. Alle Unwahrscheinlichkeiten werden so aus dem Drama verbannt, das ja eine „bataille de la vie“<sup>17</sup> sein soll. So scheiden auch alle Effekte, alle „coups de théâtre“ aus dem Drama. Der Naturalist braucht sie nicht, darf sich ihrer nicht bedienen; er ist nicht einmal imstande, sie einzuführen, auch gegen alle Absicht und Vorsätze, da die wissenschaftliche Analyse die Situation beherrscht. Auch die Intrige scheidet aus, denn das alltägliche Leben funktioniert ja mit seinem wunderbar logisch arbeitenden Räderwerk im naturalistischen Drama. Der Naturalist steht als kalter „Wissenschaftler“ über seinen Personen, deren Handlungen und Charaktere ja ohne sein Zutun vom Experiment bestimmt werden. Das naturalistische Theater braucht demnach auch die „gottbegnadeten Künstler“ nicht mehr. Das nat. Drama wird ja nicht von den „Königlichen“, sondern von den „Wollenden“, den wissenschaftlich verfahrenen Dramatikern geschrieben.<sup>18</sup> Basiert das Drama auf der wissensch. Analyse, dann wird der Autor stets unbeschränkter Herr seines Werkes bleiben und das Publikum führen, wohin er will.<sup>19</sup> Unterliegen seine Dramen, so darf er die Schuld daran nicht dem Publikum

---

17. Le nat. au th. p. 231.

18. Le don est une invention tout moderne. Il est né avec notre mécanique théâtrale (Le nat. au th. p. 30). Vgl. dagegen Sarcey (Quarante a. d. th. VII, 68). Ferner: Ganderax (Revue des Deux-Mondes 1889) Le théâtre est un art, dont l'instinct ne s'acquiert pas, quand on ne l'a pas en naissant.“ Ferner Balzac der von der Kunst als einer unverdienten Gnade spricht. Der Verstand vermag nichts über sie und wirbt umsonst. Etudes p. 97.)

19. „Une foule est une collectivité malléable dont une main puissante fait ce qu'elle veut.“ (Le nat. au th. p. 126.)



beimessen, sondern muß sich ernstlich fragen, ob er sorgfältig genug, richtig analysiert hat. Er muß das Experiment nachprüfen und vertiefen. So ist es auch erklärlich, daß Zola durch den Mißerfolg seiner Bühnenwerke später nie entmutigt wurde. Ihm war der Durchfall eines Stückes nicht gleich dem Verlust eines Lebensjahres wie bei den meisten Dichtern, sondern nur Anlaß zu sorgfältigerer Anwendung der wiss. Analyse.<sup>20</sup>

### 3. Peinliche Milieuschilderung.

Um den Zuschauer für den Fortfall der Effekte, der spannenden Ereignisse und der Intrige zu entschädigen und trotzdem zu fesseln, will Zola die bis ins kleinste Detail ausgeführte Ausmalung der Szenerie, der häuslichen Umgebung und Beschäftigung, des Milieus, in dem die Personen des Dramas leben und wirken, in das Bühnenwerk eingeführt wissen.

Diese Einfügung des Milieus ins Drama ist nichts Neues an Zolas Theorie. Wir finden von den zwei Arten<sup>21</sup> des Milieus schon die eine, das historische, als Lokalkolorit bei den Romantikern. Zola wendet seine Aufmerksamkeit dem physischen Milieu<sup>22</sup> zu. Er hat das Milieu als wich-

20. Vgl. Aeußerungen Zolas wie: „Le théâtre n'est encore pour moi qu'un champ de manoeuvres et expériences. (ib. p. 173.) oder: „Les soirs où l'on me tue une pièce, ce n'est encore qu'une maquette qu'on me casse. (ib. 173.) oder: L'histoire est pleine de luttes, dans lesquelles la victoire reste infailliblement au génie (d. h. dem Analytiker). ib. p. 58. — Am Abend des Durchfalls von *Le Bouton de Rose* äußerte er beim Essen bei Charpentier, er fühle sich um 10 Jahre verjüngt durch den Mißerfolg. (Mitget. bei Vizetelli: *Emile Zola* p. 138.)

21. Brunetière (*L'Evolut. des Genres dans l'hist. de la Littérature* p. 246): fügt noch das polit. u. soz. Milieu hinzu.

22. Hier zeigt sich Taines Einfluß, der s. Theorie von der

tigen Faktor für die Art des Lebenskreises, der sozialen Verhältnisse richtig erfaßt und in der Ausgestaltung dieses Milieus beruhen ja zum großen Teil sein Ruhm, seine Bedeutung, seine Eigenart. Es macht das Leblose zu etwas Bestimmendem; es gibt nach ihm dem Dasein seiner Personen Richtung.<sup>23</sup> Zola will es zu einen Faktor des Dramas, zum 2. Helden der Handlung machen. Doch verlangt er hierbei nicht „la copie textuelle“ den bloßen Abklatsch.<sup>24</sup> Nicht zur Irreführung des Publikums, zur Verschleierung der Charaktere, darf das Milieu eingeführt werden; seine Schilderung und Ausmalung darf die Personen ferner nicht ersticken,<sup>25</sup> sondern es muß so ausgeführt werden, daß es mit den Charakteren in völliger Harmonie steht.

Naturwiss. überein u. auf die literarische Darstellg. angewandt hat. Er faßt ja das Einzelwesen als Produkt von Race, Milieu, Moment auf. Seine Theorie, abges. von den ihr angehängten Kriterien, die ausschließlich auf die Kunst Bezug haben, läßt sich auf alle Erscheinungen der menschlichen Entwicklung anwenden, ein Umstand, der erlaubt, sie ohne weiteres mit den Anschauungen der Soziologie in Verbindung zu bringen.

23. Il s'agit surtout d'augmenter l'illusion en reconstituant les milieux, moins dans leur pittoresque que dans leur utilité dramatique. Le milieu doit déterminer le personnage. (Le nat. au th. p. 124.)

24. Il est donc bien entendu que je ne suis pas assez peu pratique pour exiger la copie textuelle de la nature. Je constate uniquement que la tendance paraît être, dans les accessoires, à se rapprocher de la nature le plus possible et je constate cela comme un symptôme du naturalisme au théâtre. (ib. p. 92.)

25. L'homme doit rester le posé, le sujet que l'auteur s'est proposé de peindre. C'est lui qui est la somme totale de l'effet, c'est en lui que le résultat général doit s'obtenir, le décor réel ne se développe pas que pour lui apporter plus de réalité, pour le poser dans l'air qui lui est propre. (Le nat. au th. p. 93.)

#### 4. Reform der Sprache.

Durch die „wissenschaftliche Analyse“ und sorgfältige Ausgestaltung des Milieus will Zoja den Dramatiker in die Lage versetzen, lebenswahre Charaktere zu geben. Diese müssen nun auch eine dem täglichen Leben angepaßte Ausdrucksweise erhalten, die Sprache des Tages sprechen. Das ist ihm ein Haupterfordernis für den Durchbruch der Wirklichkeit im modernen Drama.<sup>26</sup> Die Romantiker waren ja gegen die Klassiker in bezug auf die Sprache insofern Neuerer, als sie für eine Reform des Verses (Alexandriners) eingetreten sind und diese auch durchgeführt haben.<sup>27</sup> Wenn sich in der Hauptsache auch kein wesentlicher Unterschied zwischen dem Alexandr. Racines und dem der Romantiker zeigt, so gebührt ihnen doch das Verdienst, diesen Vers freier gemacht zu haben, indem sie seine Eintönigkeit durch größere Mannigfaltigkeit zu beseitigen suchten.<sup>28</sup> Er sollte sich in dieser Freiheit der Prosa, in seiner Natürlichkeit dem „style parlé“ nähern.<sup>29</sup> Die Romantiker wollten so freie Hand haben, je nach Bedürfnis lyrisch oder prosaisch zu sein. Der Vers sollte ihnen das „mot propre“ erlauben, die Periphrase unterdrücken. Das war ihr Fortschritt: Der Vers hatte das Singbare verloren; er sprach sich jetzt leichter.

---

26. Cette question de la langue, au théâtre, est peut-être le plus sérieux obstacle qui, longtemps encore, y retardera le triomphe de la vérité. (Préface Pof-Bouille.)

27. Bes. Othello (24. Okt. 1829); Hernani (25. Febr. 1830); Christine (30. März 1830).

28. Zu den 42 rhythmischen Kombinationen Racines kommen 13 neue der Romantiker.

29. Vgl. Brief V. Hugos an Tennint (Tennint: Prosodie de l'école rom. 1843, p. 110). Du moment où le naturel s'est fait jour dans le langage théâtral, il lui a fallu un vers qui pût se parler.

Bei dieser Neuerung hätten es die Romantiker bewenden lassen sollen. Aber sie wollten vollständig mit der Konvention brechen und ersetzen dann den Vers durch die Prosa. Dieser Schritt war mit ein Grund für die Unwahrscheinlichkeiten in ihrem Drama. Die Prosa stand der Ueberspanntheit ihrer Personen nicht, und dann waren sie doch Lyriker von Grund aus. Der Zuschauer hätte sich wohl an ihre lyrischen Ideen gewöhnt, wenn er die dazu passende Form vorgefunden hätte. So aber mußte vieles zur Unnatürlichkeit führen.<sup>30</sup> Mit ihr will Zola vollständig aufräumen. Er verlangt für seine Alltagsmenschen auch die natürliche Sprache des Alltags. Jeder soll seine „langue personnelle“ sprechen; das „mot exact“ soll in seine Rechte eingesetzt werden. „Dire ce qu'il faut dire, et le dire d'une façon personnelle, tout est là. Les écrivains qui s'imaginent bien écrire parce qu'ils enlèvent une fin de tirade à l'aide de mots poétiques, sont dans la plus déplorable erreur. Au théâtre surtout, bien écrire c'est écrire logiquement et fortement.“<sup>31</sup> Hiermit wendet sich Zola gegen die Tirade, die trotz der theoretischen Verbannung<sup>32</sup> sich im romantischen Drama so reichlich findet und die mit einigen Ausnahmen

---

30. Als Gennaro z. B. gebeten wird, die Wahrheit zu sagen, hätte eine Antwort mit „Ja“ oder „Nein“ genügt. Aber er wird zum Dichten in Prosa: Les pêcheurs de Calabre qui m'ont élevé, et qui m'ont trempé tout jeune dans la mer pour me rendre fort et hardi, m'ont enseigné cette maxime, avec laquelle on peut risquer souvent sa vie jamais son honneur: Fais ce que tu dis, dis ce que tu fais“. (Lucrece Borgia Akt II, 1. Partie, 3. Sz. Vgl. ferner den sehr prosaischen Talbot in Chatterton (Akt III, 4. Szene): Je voudrais, tant cela fait honte au pays, je voudrais le dire si bas, que l'air ne pût l'entendre.

31. Le nat. au th. p. 126.

32. Préface Cromwell.

immer unnatürlich wirkt.<sup>33</sup> Wenn sie auch keine psychologische Abhandlung mehr ist, wie in der Tragödie, so ist sie doch nicht dramatisch,<sup>34</sup> nicht notwendiger Bestandteil des Dramas. Sie dient mit ihrem rednerischen Effekt zur Verblüffung und Verwirrung des Publikums. Zola erklärt ihr den Krieg. Das ist ganz natürlich; denn nüchterner Verstand und Schönrederei schließen einander aus.

Ebenso streng ist Zola in bezug auf den Monolog. Im romant. Drama finden wir alle Arten des klassischen Monologs, den Expositionsmonolog<sup>35</sup> sowohl als den rein psychologischen Monolog.<sup>36</sup> Ja, sie erfinden sogar noch eine neue Art hinzu: den Vergleichsmonolog.<sup>37</sup> Ihre Neuerung besteht einzig in der Anwendung des Monologs, der die Handlung nicht aufhält, sondern fördert, des dramatischen Monologs.<sup>38</sup> Zola verwirft ungerechterweise auch diesen,

---

33. Diese Ausnahmen, in denen die Tirade noch natürlich wirken kann, sind wohl: Hernani Akt III, Sz. 1 und Sz. 4 und die Bitte Marion Delorme's an Ludwig XIII. (Marion Delorme Akt 4, Sz. 7.)

34. Vgl. die Betrachtung der Königin v. Schweden über die Rechte des Genies (Christine Akt 1, Sz. 1), den Verweis Don Ruy Gomez' an Carlos und Hernani (Hernani Akt 1, Sz. 3) seine Philip-pika an Hernani (Hernani Akt 3, Sz. 5). Die Anklagerede Antonys an die Gesellschaft (Antony, Akt 2, Sz. 5). Ferner: Hernani, Akt III, Sz. 6; Marion Delorme, Akt 4, Sz. 7; Le roi s'amuse, Akt 1, Sz. 5. Dramatisch wirkt die Bitte der Marchallin an Isabella (Maréchale d'Ancre, Akt 4, Sz. 5) in Triboulets Verwünschungen gegen die Höflinge (Le roi s'amuse, Akt 3, Sz. 3).

35. Tour de Nesle, 6. Bild, Sz. 1.

36. Antony, Akt III, Sz. 6; Le roi s'amuse, Akt 2, Sz. 2. Maréchale d'Ancre, Akt 2, Sz. 9 und Akt 4, Sz. 1.

37. Hernani, Akt 4, Sz. 2; Christine, Akt 2, Sz. 2.

38. Vgl. Henri III, Akt 5, Sz. 1; Le Roi s'amuse, Akt 5, Sz. 3; Chatterton, Akt 3, Sz. 1.

weil nach ihm die Personen des Alltags nicht in Monologen mit sich redeten und der Zuhörer nur durch den Dialog Aufschluß über ihre Handlungsweise erhalten könne.

### 5. Reform der Schauspielkunst.

Nach diesen Forderungen und Grundsätzen, die Zola für das soziale Drama aufstellt, scheint es nicht verwunderlich, wenn er mit aller Kraft weiter für eine Reform der Schauspielkunst eintritt.<sup>39</sup>

Dem Darsteller naturalistischer Charaktere bleibt wenig Initiative. Alles ist ihm genau vorgezeichnet. Und doch muß er Mitarbeiter des Autors im wahrsten Sinne des Wortes werden. Er erhält keine Vorlage, die er nach Belieben ausgestalten kann, wie in der ‚Commedia dell’arte‘, wo der Schauspieler eben nur darauf zu achten hatte, daß der Text des Dichters nicht verändert wurde. Dort lieferte der Dichter gewissermaßen nur die Untermalung, hier muß der Schauspieler selbständig vorgehen. „Wer beurteilt wohl ein Gemälde nach der bloßen Untermalung?“ Shakespeare und nach ihm Lessing waren so bescheiden, dem Schauspieler seinen Teil an dem Werke zu gönnen.<sup>40</sup> Zola will die Funktionen des Schauspielers auf das Maß des bloßen Ausführenden zurückführen. Man kann sagen, daß die Schauspieler nach Zola das sein sollten, was etwa das Orchester für eine Oper Wagners ist. Die Aufgabe eines

39. Zola nimmt hier nur eine alte Forderung auf. Schon Diderot tritt für eine Reform ein. (In der 3. seinem *Le fils naturel* angeführten Unterhaltg.) Auch Lessing wünscht schon den naturalistischen „Stil“ am Schauspieler. Er wollte, daß das Publikum begreifen sollte, daß es der Schauspieler wegen da sei und nicht umgekehrt. Und Direktor Schröder erklärte, daß eine Reform unbedingt bald eintreten müsse. (Vgl. Otto Brahm: „Von alter und neuer Schauspielkunst“. In: die Nation, 9. Jahrg. p. 506.)

40. Otto Ludwig, Shakespeare Studien p. 287.

Darstellers des sozialen Dramas bleibt außerordentlich schwer. Sie ist wohl noch schwerer als die Aufgabe der Darsteller der Tragödie. Was geschieht, wenn der Autor nicht über die nötige Bühnentechnik verfügt, seine Angaben falsch gibt?

Zola macht den Romantikern den Vorwurf, auch in der Schauspielkunst nicht mit der Ueberlieferung gebrochen zu haben. ‚Le jeu solennel‘ der Darsteller der Tragödie ist geblieben, sie sind noch ‚des prêtres qui officient‘.<sup>41</sup> Zola übertreibt hier. Die Exaktheit des Kostüms, das Lokalkolorit brachten schon bei den Darstellern des romant. Dramas allein eine andere Haltung herbei. Aber der Schauspieler war noch durch den Vers gebunden. Dadurch wurde seine Haltung beschränkt. Obgleich das Drama „une peinture vraie de la vie“<sup>42</sup> sein sollte, wollte V. Hugo diese Beschränkung: „Cette forme (der Vers) est une forme de bronze qui encadre la pensée dans son mètre, sous laquelle le drama est indestructible, qui le grave plus avant dans l’esprit de l’auteur, avertit celui-ci de ce qu’il omet et de ce qu’il ajoute, l’empêche d’altérer son rôle, de substituer à l’auteur, rend chaque mot sacré.“<sup>43</sup> Der Vers sollte den Schauspieler hindern „de tomber dans le commun“. Die Natürlichkeit konnte nicht zum Durchbruch kommen, trotz der freieren und flüssigeren Form des Verses, durch das willkürliche Verlegen der Cäsur, die Anwendung des Enjambements, wodurch die Eintönigkeit des Alexandriners ganz gewiß gebrochen wurde. Die Romantiker trugen so zu einer Reform der Darstellungskunst nichts bei und in gewissem Sinne konnte Zola behaupten, daß die Schauspieler „die Priester von früher“ geblieben seien, wie sie es ja auch heute noch sind. Gelegentlich eines Gastspiels

41. Le nat. au th. p. 131.

42. Préface de Cromwell p. 46,

43. ib. p. 36.

der Comédie Française in Wien schreibt Adam Müller-Guttenbrunn:<sup>44</sup> „Wo wir von unseren Schauspielern Lebenswahrheit fordern, da bieten uns die französischen Künstler Konvention. Sie halten ihre Dialoge nicht miteinander, sie richten das Wort an das Publikum, sie stellen sich auch in streng bemessenen Abständen von einander und in einer flachen Linie vor das Publikum, als ob sie ein Quartett zu singen hätten. Die Gebärde des Spielenden ist breit und opernhaft, seine Rede immer deutlich, immer klangvoll, immer akademisch. Das Bestreben, dem Zuschauer etwas zu sagen, ist stets oberstes Gesetz. Wir sehen, wie bei den Franzosen die Individualitäten verwischt werden durch die völlig gleichmäßige Behandlungsweise der Rede, des Gebärden- und Mienenspiels. Kein Funke von Ursprünglichkeit belebt die Maskerade.“ Wenn man bedenkt, daß gerade die romanische Rasse zum Schauspielerberuf außerordentlich prädestiniert ist, so ist das eine vernichtende Kritik. Die Vorbedingung eines guten Schauspielers, den Körper zum Ausdruck seelischer Empfindungen zu machen, ist den Romanen schon als glückliches Geschenk in die Wiege gelegt.<sup>45</sup> Von den Romantikern war eine Reform nicht zu

---

44. „Zwischen 2 Theaterfeldzügen“. Wien 1902 p. 208. 10-täg. Gastspiel im Theater der Wiener Musik- und Theaterausstellung, 3. Juni 1902.

45. Vgl. dazu Zabel, Mod. Dramaturgie p. 329 ff. „Der Romane empfindet ein wahres Vergnügen, über s. Körper frei schalten zu können und ihm die verschiedensten Formen zu geben. So entwickelt er selbst bei den gleichgültigsten Veranlassungen eine pantomimische und mimische Beredsamkeit, die uns unerreichbar ist. Darin liegt das Talent der ganzen Rasse zu der proteusartigen Wandlungsfähigkeit, die den Anfang und das Ende der Schauspielkunst bildet“. Ferner: Iwan Turgenew in „Frühlingsfluten“: „Der schlechteste franz. Schauspieler in der kleinsten Provinzstadt spielt besser als die erste deutsche



erwarten, deshalb wendet er sich direkt an die Schauspieler und an die Institute, in denen sie ihre Ausbildung erhalten, an die Conservatoires.<sup>46</sup> Hiermit glaubt er das Uebel an der Wurzel anzugreifen. Zola stellt die Notwendigkeit des Conservatoire nicht in Abrede: „... et remarquez que je ne nie pas la nécessité de ces écoles. De même qu'il faut des peintres décents, sachant leur métier, de même il faut des comédiens qui sachent se tenir en scène, saluer et répondre.“<sup>47</sup> Nur die Methode der Ausbildung soll geändert werden.<sup>48</sup>

Berühmtheit“. (Maria Nikolajewna.) Das ist eine Uebertreibung, wenn wir bedenken, daß die Bühnenkunst der Deutschen vom Verstand herkommt und sich an Hand einer nüchternen vorbereitenden Technik in das Sinnliche hineinarbeitet, während der Romane vom sinnlichen Bilde ausgeht und dann erst das technische Rüstzeug gebrauchen lernt.

46. Das Pariser Conservatoire gegr. 1784. Seine Aufgabe: „Es bildet sich nicht ein, dem Genie geben zu können, der keins hat. Aber es soll die schöpferischen Fähigkeiten entw., die Liebe zu rechter Arbeit wecken, den Geschmack bilden, den Launen der Mode widerstehen. Vgl. Revue Bleue 9. 4. 1881.

47. Le nat. au th. p. 129.

48. Der Erfolg f. Zolas Bemüh. fiel aus, und das Pariser Conservatoire galt nach wie vor als die Hochburg des dramat. Geschmacks. Erst in den letzten Jahren des vor. Jahrh. haben s. gelegentl. des Gastspiels der Elenore Duse im Théâtre Sarah Bernhard (1897) Stimmen zu Gunsten einer Aenderung in der Methode der Ausbildung erhoben. Arsène Alexandre bemerkte über den ital. Gast (mitget. bei Banner: Das frz. Theater d. Gegenwart, Leipz. 1898 p. 24):

„La Duse, est-elle extraordinaire! Et ce qu'il y a de plus beau, c'est qu'elle n'a pas la moindre tradition. En voilà au moins une qui n'a pas de conservatoire! Il n'y avait pas toujours, il est vrai, comme maintenant, le terrible cabotisme bourgeois qui fait que chez nous dans toute famille aisée il se trouve un ou deux élèves du Conserva-

Die Uebertreibungen der Gesten, der span. Schritt, die feierl. Pausen zwischen zwei Phrasen sind nicht nötig. „Das alles verletzt die Illusion und macht das Theater falsch“. Das Conservatoire soll für den Schauspieler ein Elementarkursus sein.<sup>49</sup> Doch bevor der Zögling das Leben nicht studiert hat und fähig ist, es mit der größten Einfachheit wiederzugeben, soll er die Bühne nicht betreten.. Der Schauspieler darf sich endlich nicht von dem Wunsche nach Applaus beherrschen lassen. Er muß sein Ich vergessen, um beim Publikum die Illusion dieser oder jener Person hervorzurufen (Agnes Sorma). Der bessere Schauspieler ist nicht

---

toire, et que l'ambition d'une moitié de la société parisienne actuelle est de jouer ou de chanter devant l'autre. Aussi le Conservatoire est-il devenu une cage à canaris. Car, si un maître a deux ou trois élèves, il peut s'occuper de chacun d'eux séparément et leur apprendre des airs différents, appropriés à leur nature et à leurs organes. Mais s'il en a cent il est obligé de leur siffler à tous le même air“. Arsène Alexandre empfiehlt vollständige Abschaffung des Conservatoire, dafür bringt er folg. Ausbildungsgang in Vorschlag: Das 1. Jahr muß jeder angehende Künstler in die Provinz und sich dort auspfeifen lassen. Im 2. Jahr soll er in Montmartre, Belleville, oder Grenelle (Pariser Quartiers) spielen; im 3. Jahr soll er sich im Leben umsehen und dann erst, aber höchstens 6 Wochen und ja nicht zu viel, vibrieren und artikulieren lernen, d. h. damit anfangen, womit er auf dem Conservatoire in der 1. Stunde beginnt. — Dasselbe hat schon Zola 2 Jahrzehnte früher gefordert. — Auch Weiß forderte schon 1881 in einem Art. in der Revue Bleue (9. April) die Abtrennung der Abteil. für Schauspielkunst vom Conservatoire, da der Leiter, M. Ambroise Thomas, Musiker war und sich als solcher wenig um die Ausbildung der Schauspieler kümmerte.

49. „Le Conservatoire est un lieu utile, si on le considère comme un cours élémentaire où l'on apprend la prononciation. Zola will: „des comédiens étudiant la vie et la rendant avec le plus de simplicité possible. (Le nat. au th. p. 135.)

der, von dem das Publikum sagt: wie spielt er gut!, sondern der, bei dessen Spiel das Publikum vergift, daß er überhaupt spielt. Das sind die fundamentalen Regeln für den naturalistischen Schauspieler. Als Ideal eines Schauspielers stellt Zola Salvini<sup>50</sup> hin, der in dem im Odéon aufgeführten „Mort

---

50. „Le grand talent de S. est tout de finesse, de mesure, d'analyse. Il n'y a pas un geste inutile, pas un éclat de voix qui détonne“. (Le nat. au th. p. 141.)

Tommaso Salvini, geb. 1. Jan. 1829 in Mailand. Bekannt in Deutschland durch sein Gastspiel in Berlin, Winter 1876/77. Vgl. darüber E. Zabel, Mod. Dram. p. 340.

Seine Hauptrollen waren Macbeth, Othello, Hamlet, Lear, Ludw. XI. in Ludw. XI. von Delavigne. (Zabel a. a. O. p. 345.)

Salvini stammt aus Schausp.-Fam. Ein mit 8 Jahren verübter Dummerjungenstreich brachte ihm die Gefahr der Verirrung früh zum Bewußtsein, und scheint sein Ehrgefühl schnell entw. zu haben, so daß er sich sein ganzes Leben zur Richtschnur machte, wahr zu sein vor andern und sich selbst. Mit 14 Jahren spielte er die Rolle des Pasquino in Goldinis Lustspiel „Le dame curieuse“. Modena, der nur durch Beisp. unterrichtete, bildete ihn aus. Mit der Ristori spielte er dann in der Ges. des Dir. Domeniconi in Siena. Mit 19 Jahren war er der Liebling des Publikums in der Rolle des Orest in Alfieris Tragödie. Diese Rolle galt als Monopol Lombardis. Dann spielte er mit den Rachel. Mit Othello eroberte er sich Paris. Am vollendetsten war er im „Il figlio delle selve“ (Halm) als Ingomar. Hier hat er mit der Vergangenheit gebrochen und die schwärmerische Romantik verbannt. Ingomar ist wilder Naturmensch, ein „naives Wesen von roher, der Läuterung fähiger Empfindung.“ Salvini arbeitete mit allen Hilfsmitteln des Realismus. Sein Grundsatz war: „Eloigner tout ce qui n'est qu'ornement, tout ce qui ralentit fût-ce au profit de la poésie, la marche du drame en sa stricte nudité vers un dénouement fudroyant“.

Catulle Mendès stellt ihn neben Mounet-Sully und bem. über ihn:  
„ . . il est vrai que S. fut extraordinaire, et, par l'entier dévouement

civil“ (Giadamotti) seinen vollen Beifall fand. In ihm hat er den Menschen gefühlt, der sich auf der Bühne genau so bewegte, wie zu Hause.

## B. Zusammenfassung der Zolaschen Theorien.

Es ist versucht worden, die Grundsätze zusammenzustellen, die Zola für sein soziales Drama beobachtet wissen wollte. Zola hoffte vom Naturalismus ein neues Aufblühen, eine neue Glanzperiode des französischen Theaters. Er wurde nicht müde, immer wieder den Wert des sozialen Dramas, die Bedeutung der naturalistischen Schauspielkunst zu preisen. Mit guten technischen Kenntnissen ausgerüstet, sucht Zola nach dem Muster Taines kunsttheoretische Grundsätze aufzustellen für die Entwicklung und Vollendung seines Werkes, des naturalistischen Theaters. Er bezeichnet die mangelhafte Bildung des Publikums als großes Hindernis für die gesunde Entwicklung des französischen Dramas nach seinen Ideen. Es sei ungeduldig bei Ansprüchen an Aufmerksamkeit, bei Forderung von ernstem Nachdenken; es

---

aux oeuvres intreprétées, par l'intime compréhension d'elles, mérita le respect“ (L'Art au théâtre p. 86/88.) Im „Mort civil“ glänzte er als Corrado bes. durch realistische Darst. des Helden, der im letzten Akt auf der Bühne stirbt. „Vom ersten Stocken im Räderwerk der Lebensuhr bis zu ihrem völligen Stillstehen gab er das Aeüßerste von Entsetzen erregender Naturwahrheit“ (Eug. Zabel, a. a. O. p. 355). Salvini ist auch bekannt als Schriftsteller durch s. Abhandlung über „Einige Charaktere Shakespeares“, von Jos. Lewinsky in „Vor den Coulissen“ deutsch übersetzt.) Das Werk enthält neben einer strengen Selbstprüfung eine Beurteilung der hervorragendsten Künstler, mit denen S. zusammen getroffen ist. (Edwin Booth, Irving, Charl. Wolter, Sonnenthal, Mitterwurzer, Barnay, Sarah Bernhard, Duse, Coquelin, Mounet Sully, dessen übertriebene Neryosität er mit Recht tadelt.

liebe nicht, in seiner Bequemlichkeit gestört zu werden. Deshalb wendet er sich an die unteren Schichten und sucht diese zu interessieren. Sein Kampf richtet sich gegen die Bigotterie, Verlogenheit und Urteilslosigkeit der französischen Gesellschaft und ihre konventionelle Moral. Ihr warf er den Fehdehandschuh hin und übersetzte Rousseaus Evangelium in die Leidenschaft der niederen Stände.

Mit seiner Methode stellt Zola sich ganz auf den Boden der Gegenwart. Die wirkliche Wahrheit will er von der Straße holen; das Drama soll an das tägliche Leben ausgeliefert werden. Zola will aus der inneren in die äußere Welt. Durch porträtähnliches Abkonterfeien von Personen und Umgebung glaubt er hierin das Beste zu erreichen. Daran hat sich die psychologische Entwicklung zu schließen. Mit der unerbittlichen Strenge einer positiven Wissenschaft erläßt er hierfür starre Gesetze und formuliert sein dramatisches Glaubensbekenntnis also: „Unter Naturalismus verstehe ich die analytische und experimentelle Methode, die sich auf Tatsachen und menschliche Dokumente gründet. Zwischen dem sozialen Zustand, der die Ursache und der Literatur, die die Wirkung ist, muß Uebereinstimmung herrschen. Wenn die Republik, blind gegen ihr eigenes Wesen, nicht versteht, daß sie nur durch die Kraft einer wissenschaftlichen Formel existiert und gar beginnt, diese Formel in der Literatur zu bekämpfen, beweist sie damit, daß sie zum Leben nicht reif ist.“<sup>51</sup>

---

51. Aeußerungen Zolas im Gespräch mit Vizetelli. Mitgeteilt bei Vizetelli: E. Zola p. 140.

## C. Was findet sich von Zolas Forderungen schon verwirklicht?

### 1. Zola und Balzac.

Die Umwälzungen, die Zola im Drama herbeiführen wollte, sind auf dem Gebiete des Romans schon von Balzac durchgeführt worden. Balzac ist hier ‚le hardi et puissant novateur‘ gewesen, ‚qui a mis l'observation du savant à la place de l'imagination du poète.‘<sup>1</sup> Was hat nun Zola von Balzac aufgenommen? Worin geht er über ihn hinaus?

Balzac hat, an Marivaux und Prévost anknüpfend, die den Roman durch eingestreute ‚récits personnels‘ an Realität gewinnen ließen, diesen über Rousseau (l'analyse psychologique, des cas exceptionnels) zur exakten ‚imitation de la vie‘ geführt nach dem Grundsatz: ‚L'art a un droit de représenter sur la vie toute entière.‘<sup>2</sup> Das Leben sollte dargestellt werden in seiner Schönheit, seiner Größe, seiner Intensität, aber auch in seinen Verwickelungen, seiner Verschiedenartigkeit, seiner Gewöhnlichkeit. Das ist Balzacs Aufgabe, nachdem er zunächst gegen einige Vorurteile und Konventionen in *Le Vicaire des Ardennes* und *Argow le Pirate* vorgegangen ist, denn hiermit bezweckte er nur, den Roman einmal aus dem ‚genre inférieur‘ herauszuheben und ihm den Stoß vorwärts zu geben, wie es Molière mit der Komödie und Shakespeare mit dem Drama getan hatten, zur

---

1. *Le nat. au théâtre* p. 8.

2. Vgl. Brunetière: *Balzac*, Paris, Calman-Lévy p. 27.

,représentation de la réalité contemporaine'. Das war das Ergebnis auf die Fragen, die er sich vorlegte: „Qu'est-ce que l'art? Quel en est l'objet? Par quels moyens parviendrons-nous à le réaliser? Jusqu'à quel point devons-nous pousser la fidélité de l'imitation? La recherche du pathétique? Toute réalité sera-t-elle digne de notre attention? Sous prétexte de la ,moraliser', aurons-nous le droit de l'embellir? Ou inversement, le droit de la vulgariser pour en faire la satire au détriment (de la ressemblance?“<sup>3</sup> Alles soll dargestellt werden, wie es ist, ohne Verschönerung und Satire, die ,humble vérité', die ,vérité quotidienne' ist richtunggebend. Die Mittel hierfür, die Methode, nimmt er von den Wissenschaften; sie bestand für ihn ,dans l'entière soumission de l'observation à l'objet de son observation'.<sup>4</sup> Balzac wird exakter Beobachter; als solcher bemüht er sich, objektiv und unpersönlich zu sein.<sup>5</sup> Er sammelt zwar keine ,notes', häuft keine ,dossiers' an,<sup>6</sup> aber er hat alles beobachtet, um die Welt, wie er sie im Kopfe trug, zu realisieren. Die Form seiner Darstellung war nicht die des Künstlers, sondern die des Gelehrten: er analysierte. Er ergriff die Charaktere nicht sofort, sondern baute sie auf, nachdem er sie wie ein Anatom zerlegt hatte. Beim Aufbau fügt er das Milieu ein. Der Mensch ist ihm keine unabhängige, überlegene Vernunft, sondern eine Kraft, die wie jede andere Maß und Richtung durch ihr Milieu erfährt. Der ganze Umkreis der Personen wird eingeführt: die Stadt, das Haus, die Fassade, das Pflaster, die Fensterscheiben mit ihren Sprüngen, die Verteilung der

3. Vgl. seine *Etudes de mœurs* 1834 u. *Etudes philosophiques* 1835.

4. Brunetière: Balzac p. 127.

5. St. Beuve (*Port Royal*, Ed. 18. 549—59) urteilt freilich über Balzacs Beobachtung sehr ungünstig.

6. Vgl. Brunetière p. 167.

Zimmer, Aufstellung der Möbel, alles wird genau geschildert. Die Bedeutung der Kleidung leitet dann zu den Personen über, die so genau vorgeführt werden, daß wir sogar mit ihren Warzen an den Fingern bekannt werden. Die Abstammung, Erziehung, kurz alles, was auf die Natur des Menschen bildend einwirkt, spielt eine große Rolle. Für Balzac galt der Grundsatz, daß sich der innere Mensch durch sein äußeres Leben ausdrückt. Ist alles fertig, dann kommt B. mit seiner Phantasie, mit seiner Illusion, um Seelen zu schaffen. Wie dem Naturforscher, ist für Balzac alles darstellbar. Nicht der schöne Anblick, sondern das herrliche Objekt entschied. Er hat jene Elenden geschildert, die im Schmutz von Paris lebten, die Cibot, Rémoncuëgs, Mm. Nourissons, die Faisiers, aber mit der Kraft jener Phantasie hat er diese Menschen durchleuchtet, so daß wir sie bewundern, selbst wenn wir sie verachten müssen (Philippe Brideau). Durch seine Phantasie entrückt er uns das Häßliche, seinen Personen ist Größe eigen, selbst im Unglück und Verbrechen.

In den Hauptpunkten stimmt Zolas Theorie, wie wir sehen, also mit Balzacs Verfahren überein. Auch Zola fordert ‚la représentation de la réalité contemporaine‘; auch er verlangt, daß sich darin die ‚humble vérité‘, die ‚vérité quotidienne‘ zeigt. Während B. aber unter der ‚réalité contemporaine‘ die bürgerliche Gesellschaft im Auge hatte — die demokratische Gesellschaft mißachtete er<sup>7</sup> — fordert Zola speziell Berücksichtigung der Welt der Kleinen und Gedrückten. In der Einschätzung des Milieus kann Zola B. nicht übertreffen. Wohl aber fordert er, daß der Beobachter ‚documents‘ sammelt, sich ‚dossiers‘ anlegt. Nach Zolas Theorie muß der Mensch aus der Gesamtheit herausgehoben

---

7. Vgl. Taine, Balzac p. 90. Die Proletarier waren ihm Minderjährige der Nation, die immer unter Vormundschaft bleiben sollten.



werden, damit er besser beobachtet werden kann. Für Balzac ist der natürliche Mensch der soziale Mensch in der Gesamtheit, nicht der zum Studium herausgehobene Einzelmensch. Verworfen wird von Zola ferner jede Art von Phantasie im Drama. Sie ersetzt der Beobachter durch das Experiment.

Balzacs Einfluß auf das Theater setzt sich erst bei Dumas fils und Augier durch. Er selbst, der schon in der Jugend den Plan gefaßt hatte, sich mit dem Theater zu beschäftigen,<sup>8</sup> ließ nach einigen Mißerfolgen<sup>9</sup> wieder davon ab. Das Publikum war noch nicht reif für Balzacs Ideen im Drama. Die Wissenschaft der Romantiker, ‚la science de l'abstraction pure, de la pensée pure‘, war zu tief eingedrungen; sie machte erst allmählich der einzigen, wahren Wissenschaft, der vom Leben, Platz. Erst wenn diese Transformation die Geister ergriffen hatte, konnte sich ihr Einfluß auf dem Theater geltend machen. Hier war man noch nicht so weit, wie in dem Gebiete des Romans, wo man sich daran gewöhnt hatte, alles dargestellt zu sehen, weil nach Gesetzen der wissenschaftlichen Gleichheit eben alles darstellbar sei. Hinzu kam, daß Balzac keine Schüler hatte, die ihm Weihrauch streuten, die ihn fortsetzten im Drama. Aber ‚le travail se faisait sous terre‘<sup>10</sup> und die Jahre 1854, 1855 und 1858 bringen einen ersten Erfolg.<sup>11</sup> (Le Demi-Monde, Mariage d'Olymp und Les Lionnes pauvres).

---

8. Vgl. Balzac: Correspondance générale 1820 Nr. VIII.

9. Ebenda.

10. Zola, Doc. lit. p. 81.

11. Das Jahr 1852 (La Dame aux Camélias) kann kaum als Jahr der Erneuerung des Theaters angesehen werden, da dieses Stück ja nichts Neues enthält. Es ist eine Anpassung des klass. Themas von ‚la courtisane amoureuse‘ an die Anforderungen des Boulevard. Ein Stück ‚romantisme bien parisien‘ (Brunetière, Balzac p. 217).

Jetzt hatte sich Balzacs Einfluß auf das Leben ausgeübt; er hatte die Sitten umgeformt und nun konnte an eine Erneuerung des Theaters gedacht werden. Man fand an der dramatischen Kunst der Nachahmer der Romantiker, wie der großen „Macher“ (Scribe, Legouvé, Labiche) keinen Gefallen mehr. Im Drama, in der Komödie, im Vaudeville begegnete man immer denselben ‚pères nobles‘, ‚jeunes premières‘, ‚ingénues‘, ‚coquettes‘. Die Sittenschilderung bestand nur darin, sie mit einem andern Gewand zu bekleiden, je nachdem als ‚amiraux‘, ‚magistrats‘, ‚grandes dames‘, ‚femmes de monde‘. Das Theater war eine Kunst sui generis geblieben; die ‚intérêts humains‘ fehlten.<sup>12</sup> Balzacs Einfluß hat diese Vorstellung von der dramatischen Kunst zerstört.

## 2. Zola und A. Dumas fils.

Bei A. Dumas fils tritt Balzacs Einfluß am stärksten hervor. Früh schon hatte er sich mit B. beschäftigt und ihn zu seinem Lieblingsschriftsteller erkoren.<sup>13</sup> Durch B. angeregt, wandte sich Dumas den sozialen Mißständen zu und nahm seine Stoffe aus der um ihn pulsierenden ‚vie contemporaine‘. Das Weib und seine Stellung in der mod. Gesellschaft beschäftigt ihn unablässig: die Frage nach dem Los und der Zukunft des unbescholtenen, verführten Mädchens, das schiefe Verhältnis, in dem das natürliche Kind zu seinem Vater oder seiner Mutter steht, der Makel, den die uneheliche Geburt einem Jungen oder Mädchen angeheftet hat. Sein Geist neigte dazu, solche Fragen und

---

12. Es interessiert uns wenig, ob ein gewisser Raoul Valentine heiraten wird; ob Emmanuel ‚les chaînes de fleurs‘, die ihn an Valérie binden, lösen wird.

13. Vgl. M. S. v. d. Velde: Aeußerungen von A. Dumas fils. Deutsche Revue 1896/97 II p. 64.

diese sozialen Mißstände und Ungleichheiten, aus denen sie entsprungen, von einem allgemeinen philosophischen Standpunkt aus zu betrachten. Folgerichtig verlangte er nach einer endgültigen, absoluten Regel.

Dumas arbeitete mit dem Verstand.<sup>14</sup> Seine Schlußfolgerungen sind geometrische Sätze, die er unter Beweis gestellt hatte; seine ganze Comédie - Thèse ist ein lebendiges Theorem. Das Natürliche übersah er: die Liebesleidenschaft, den Edelmut des Herzens oder gemeinere Triebe, die einen ehrenwerten Mann die Ehe mit einer Gefallenen wünschenswert erscheinen lassen können. Seine Helden handeln unter dem Einfluß des Verstandes, moralischer Betrachtungen, philosophischer Ueberlegungen, nicht unter der Gewalt eines unwiderstehlichen Gefühls.<sup>15</sup> Trotzdem gelang es ihm, den Gehalt seiner Zeit und seiner Gesellschaft in charakteristischen Figuren zu verdichten. Neben seinem Verstand verhalf ihm hierzu seine scharfe Beobachtungsgabe. Freilich fehlt ihm das Haupterfordernis des Naturalisten: er ist nicht objektiv bei aller Verstandestätigkeit. Dumas wollte stets den einzelnen Fall zu einem typischen erheben, die Lösung, die er fand, sollte für alle Regel und Gesetz sein. Dazu gehört aber strengste Objektivität.<sup>16</sup> Dumas dagegen hat seinen Gestalten seinen Geist und seine Individualität verliehen. Er wirkt dadurch lästig, weil sie aufdringlich ihr Urteil

---

14. ib. „Ich erreiche alles nur durch Nachgrübeln, als log. Ergebn. meiner Beob. nach meinem I. Einfall“.

15. Graf André, wenn er Dénise heiratet, der Schiffskapitän (Mr. Alphonse) wenn er s. Gattin den Fehltritt der Jugend verzeiht.

16. Von d. Augenbl. an, wo Olivier s. jungen, ahnungslosen, verliebten Freund das Wesen der Demi-Monde, der Pfirsiche mit dem Stich „auseinandersetzt, sagen wir uns: das ist der Dichter selbst, der zu uns redet.

als das einzig maßgebende vorschreiben. Hier blieb er in der Konvention stecken, die er bekämpfen wollte.<sup>17</sup>

### 3. Zola und Augier.

In strengen, realistischen Farben malt auch Augier. In seinen Werken behandelt er fast durchweg krankhafte Zustände der französischen Gesellschaft, richtiger gesagt, der Pariser Gesellschaft. Im Familienleben deckt er Schäden schonungslos auf. Mit der ihm eigenen Schärfe und in geistvoller Weise sucht er der guten Sitte, der Tugend, der Hochherzigkeit ohne Hintergedanken zum Siege zu verhelfen. Mit beißender Satire operiert er,<sup>18</sup> die er an die Stelle des gesunden Humors und Witzes der Komödie setzt. Die Handlung ist einfach und durchsichtig;<sup>19</sup> jeder Fortschritt ist gut motiviert. Sein Verdienst um die Erneuerung des Dramas besteht in seiner Selbständigkeit und Unabhängigkeit vom herrschenden Geschmack seiner Zeitgenossen.

Dumas besonders und Augier zeigen zwar Balzacs Einfluß; sie haben aber nicht vermocht, seinen Ideen im Gebiet des Theaters zu einem vollständigen Siege zu verhelfen, trotz des wissenschaftlichen Studiums ihrer Charaktere und der Kühnheit ihrer Vorwürfe.

Zola geht über sie hinweg: „Ce sont des nains à côté de Balzac; le génie leur a manqué pour fixer la formule.“<sup>20</sup> An Dumas bewundert er zwar „le sens développé du thé-

---

17. Vgl. Sarcey: Alex. Dumas fils. Cosmopolis 1896 I p. 171 ff.

18. Vgl. C. Hillebrand: „Zeiten, Völker und Menschen“ Bd. I p. 167.

19. Lindau (Dramat. Blätter II p. 87) hält das freilich für einen Mangel.

20. Le nat. au th. p. 11.

âtre“;<sup>21</sup> diesem schreibt er zu, daß „le premier sentiment une réelle admiration pour cet homme“ war. Allein die Ueberlegung kam doch und fiel für Dumas ungünstig aus. Er erkennt seine „passion pour guérir“<sup>22</sup> an, aber er tadelt, daß sich Dumas in seine Thesen verrannt hat, ohne sie durch das Experiment zu beweisen. So fehlte die ‚wissenschaftliche‘ Unterlage, und so mußte es kommen, daß „les créatures qu’il met à la scène ont presque toutes des existences purement factices. Il n’y a rien d’humain dans ces poitrines.“ „Tous ses gens restent des purs arguments qui doivent encourir à un plaidoyer général, et qui ne s’écarterent à aucun prix de la ligne droite qu’ils suivent.“ So sind seine Personen keine ‚êtres réels‘, sondern ‚des marionnettes‘. „Il fait mourir leurs bras, leur jambes, leur tête; il s’identifie tellement avec eux, que tous parlent sa langue, reproduisent sans cesse les tournures de son esprit.“<sup>23</sup> Zola wirft Dumas also Mangel an Objektivität vor. So konnte es ihm auch nicht gelingen, „un coin de la vie ordinaire“ zu schaffen durch sein Werk. Dies ist vielmehr „un carnaval philosophique dans lequel on voit sauter vingt, trente, cinquante petits Dumas, déguisés en hommes, en femmes, en enfants avec des perruques selon les âges et selon les conditions.“<sup>24</sup> Seine Stoffe sind zwar modern, die Per-

---

21. Documents littéraires p. 248.

22. ib. p. 250.

23. ib. p. 265 ff.

24. Vgl. darüber Sarcey, a. a. O. p. 182: „Tous les éléments de l’antique mélodrame se trouvent chez Dumas fils. Un goût de réalisme dans l’étude de la vie, des théories scientifiques ou morales succédant à des cris de passion, les événements se subordonnant ou paraissant se subordonner à une logique supérieure. Tout cela mêlé, remué, confondu, comme cette fameuse salade dont il a donné le receipt,

sonen gehören einem „milieu contemporain“ an. Aber „ils s'agitent dans un cadre singulièrement restreint, l'auteur ne sort pas d'un certain monde ni de certains types; c'est une continuelle reproduction des mêmes tableaux“.<sup>25</sup>

Von den Forderungen Zolas finden wir bei Dumas und Augier nur die erfüllt, daß sie ihre Stoffe dem „vie contemporaine“ entnahmen und den Plan hierzu auf Grund von Beobachtungen, gesammelten ‚documents‘ aufstellten. Wenn es ihnen nicht gelungen ist, lebenswahre Charaktere zu schaffen, so lag das daran, daß sie sich nicht des „outil moderne“, der wissenschaftlichen Analyse bedienten, daß sie ihre Beobachtungen nicht dem Experiment unterwarfen. So waren Uebertreibungen und Unwahrscheinlichkeiten nicht zu vermeiden.<sup>26</sup> Das Fehlen der „langue personelle“<sup>27</sup> ist ein weiterer Grund dafür, daß ihr Werk keine „peinture originale du vaste monde“ geworden ist.

#### 4. Zola und die Brüder de Gondourt.

Anders als zu Dumas fils und Augier stellt sich Zola zu den Brüdern de Gondourt und ihrer ‚Henriette Maréchal‘,<sup>28</sup> die er als das älteste bewußt naturalistische Drama anspricht. Was die Stoffwahl anbetrifft, so sollte dieser

---

une salade composite et merveilleuse, qui ravive l'appétit des plus blasés et contente le goût des plus délicats.“

25. Zola, Doc. litt. p. 265.

26. ebenda p. 266: Les femmes sont toutes bonnes ou toutes mauvaises, avec des raideurs de syllogisme, ses maris poussent la vengeance jusqu'à la folie.

27. Ces enfants p. e. parlent la langue de grandes personnes. Ib. p. 266.

28. Uraufführ. 5. XII. 1865 Comédie Française. Vgl. darüber Stern a. a. O. p. 293. Wiederaufführ. 3. III. 1885 im Odéon.

ja dem Alltag entnommen sein nach Zolas Theorie. Edmond de Goncourt schreibt darüber in der Préface:<sup>29</sup> „J'avais un cousin qui devint très amoureux d'une jeune fille du monde. Ce cousin avait une jeunesse un peu noceuse, était joueur ... il fut refusé par les parents de la jeune fille. Il se passait un an, dix-huit mois, au bout desquels il lui arrivait un accident de voiture dans le voisinage du château de celle qu'il aimait. Il y était recueilli, soigné ... et devenait le mari de la jeune fille.“ Das ist im Ganzen auch die Fabel des Dramas.

In der Einleitung zu Chérie (p. III) spricht E. de G. davon, „das Wahre im Drama“ gesucht zu haben. Uns interessiert hier, wie die Brüder zu diesem Ziele zu gelangen suchten. Im „Journal“<sup>30</sup> finden wir über ihre Methode Aufschluß und man kann sich ganz an die dort niedergelegten Gedanken halten, da sie in Theorie und Praxis vollkommen übereinstimmen.<sup>31</sup> Ihre Bedeutung, so sagen sie, liegt in der Feinfühligkeit ihrer Nerven,<sup>32</sup> die zu sehen, zu hören, zu riechen verstehen und sich dadurch von oberflächlichen Sinnen unterscheiden.<sup>33</sup> Wie wir das zu verstehen haben, zeigt uns eine Stelle: „Pour rendre la nature, Théoph.

---

29. Henriette Marchéal, Drame en 3 actes, Paris, Charpentier 1885. p. III.

30. II. p. 261.

31. Vgl. R. M. Meyer: Technik der Goncourt. Archiv für Stud. d. neueren Spr. u. Lit. Bd. 99, p. 395. Dasselbe Stellen auch Stern (a. a. O. p. 279) u. G. Brandes fest. (Dt. Rundschau Bd. 31 p. 60 ff.) Faguet (Propos littéraires III p. 175) dagegen bestreitet das.

32. Les premiers nous avons été les écrivains des nerfs. Journal III p. 248.

33. Brandes, a. a. O. p. 71: Die Brüder haben es verstanden, die Seele der Dinge, den Charakter und Geruch der Persönlichk. und Lokalität unvergeßl. wiederzugeben.

Gautier faisait seulement appel à ses yeux. Depuis, tous les sens des auteurs ont été mis à contribution par le rendu en fuse d'un paysage. Fromentin<sup>34</sup> a apporté l'oreille, et fait son beau morceau sur le silence dans le désert. Maintenant c'est le nez qui entre en scène: les senteurs, l'odeur d'un pays, que ce soit le carreau de la Halle, nous les avons avec E. Zola.<sup>35</sup> Weil sie „écrivains des nerfs“<sup>36</sup> sind, nennen sie sich Physiologen, „Personne n'a encore caractérisé notre talent. Il se compose du mélange bizarre et presque unique qui fait de nous à la fois des physiologistes et des poètes“ (III p. 268). Sie wollen also Physiologen und Dichter sein: „La perfection de l'art c'est le dosage dans une proportion juste du réel et de l'imaginé.“ (VII, 55). Das „Wahre“ soll also durch die Phantasie poetisch gemacht werden.<sup>37</sup> Ihr Werk soll ein Kunstwerk sein, wobei es auf die geschickte Vereinigung von Wahrheit und Dichtung ankommt. Auszugehen ist von der „Wahrheit“, zu der sie durch Beobachtungen, durch „documents“<sup>38</sup> ge-

---

34. Eugène Fromentin (1820—76), *Un été dans le Sahara* (1857), *Une année dans le Sahel* (1859), *Dominique* (1863), *Les maîtres d'autrefois* (1876).

35. VI p. 318.

36. Damit hängt auch ihre Vorliebe für das feine Nervenleben der Frau zusammen, die in ihren Stücken die Hauptrolle spielt, wie denn auch ihre Dramen Frauennamen tragen.

37. VIII, p. 56.

38. Diesen Ausdruck finden wir zuerst bei Ed. de Goncourt in s. Schrift: „*Quelques créatures de ce temps* (August 1876) in der Préface. In der Préface zu *La Faustin* (1882) erklärt er das Wort als von ihm zuerst geschaffen. Dort will er in die Erfindung „la réalité du document humain“ einführen. Ausführlicher legt er in der Préface zu *Les frères Zemganno* (1879) dar, wie er alles nur zeichnen konnte, weil er eine ungeh. Zahl von Beobachtungen, Bemerkungen, kurz eine



langen. Erst wenn das Material beisammen ist, geht es an die Ausarbeitung. Dabei schwebt ihnen schon ein fester Plan vor; ihr Verfahren ermöglicht ihnen also, im Gegensatz zu Dumas, eine scharfe Analyse der Charaktere. Sie geben gleichsam alles als Beleg für eine feststehende Tatsache. Ihr Verfahren nähert sich dem des Historikers, wie sie ja Henri d'Almèras<sup>39</sup> auch ‚nés historiens‘ nennt. Die Hauptarbeit bildet die „travail de la note d'après la nature“,<sup>40</sup> das Einweben der ‚documents‘. Charakterisieren wir kurz ihre Technik, so können wir sagen: die Konzeption hat ihren Ursprung in einem vorgestellten längeren Verlauf, nicht in einer bestimmten Einzelszene; die ‚fabulation‘ schafft mit Hilfe der ‚documents‘ die typischen Gestalten. Hervorheben wollen wir noch den Bau der Eingangsszenen, auf die die

---

‚collection de doc. humains‘ aufgespeichert habe. „Car seuls, disons-le bien haut, les doc. humains font les bons livres“.

Und doch: Lesen wir die Schilderung des Anschmiedens der Galeerensträflinge in Bicêtre in V. Hugos *Dernier jour d'un condamné*, vergegenwärtigen wir uns den Eindruck, den das Vorbeiziehen des Wagenzuges an Jean Valjean u. Cosette in *Les Misérables* (4. Bd. III, 8) macht, so werden wir unwillk. an Zola erinnert. Veranlassung hierzu gibt uns die Sammlung von ‚documents humains‘.

Diese Vermutung, daß V. Hugo nach der „wissenschaftl. Methode“ gearb. habe, wird uns durch V. Hugo Anmerk. zu *Cromwell*, wo er sagt, er habe „80—100 Bde.“ zu s. Vorstudien gebraucht, bestätigt, sowie durch den Anhang zu *Marie Tudor*, in dem er mit einem großen Quellenmaterial überrascht.

39. *Avant la Gloire* p. 43.

40. VI 50. So zeichnen sie, wie im *Journal* (IV 200) erzählt wird, eine ‚phrase bien symptomatique‘ auf der Straße auf. Urspr. war ja das ganze *Journal* als ‚vérité vraie‘, als Sammelmappe für Zeugnisse aus der Natur gedacht. (VII 305.)

Brüder besonders stolz sind.<sup>41</sup> Sie sind kräftig und führen uns alle Mitspielenden der Reihe nach vor. Durch sie erhalten wir eine Charakteristik der handelnden Personen in geistreicher Rede; diese wird von den Zwillingsbrüdern in *artibus et litteris* hoch bewertet und soll „zur Erhöhung der Realität“ beitragen. Sie wollen so verhindern, Abstraktionen zu schaffen.<sup>42</sup>

Daß sie die gewünschte und erforderliche Realität erreicht haben, geht aus den Äußerungen Faguets über die Aufführung der *Henr. Maréchal* nicht hervor. Er findet alle Personen verschwommen, unnatürlich.<sup>43</sup> Uneingeschränktes Lob zollt dagegen Ganderax in seiner Besprechung<sup>44</sup> der Heldin in *Sœur Philomène*. Er findet sie natürlich; man könne ihrem Reiz nicht widerstehen.<sup>45</sup> Der Hauptfehler der Gondourtschen Dramen liegt indes im Mangel an Kernszenen. Dadurch, daß sie bei der Konzeption schon den ganzen Verlauf vor sich sehen und die ‚documents‘ im Laufe der Arbeit hier und da einstreuen, werden ihre Dramen zu einem losen Gefüge, gleich nummerierten Ab-

---

41. IX 18.

42. Edmond schreibt darüber (VII 108) „La grande valeur, la grande originalité de Diderot c'est d'avoir introduit dans la grave et ordonnée prose du livre, la vivacité, le brio, le santilllement, le désordre un peu fou, le tintamarre, la vie fiévreuse de la conversation“.

43. a. a. O. p. 179 „Ce n'était plus le personnage (*Henr.*) de tout à l'heure. C'était son sombre, son double, son indécise image spectrale.“ Und p. 183: „Leurs personnages étaient évidemment faits pour intéresser surtout ceux qui les avaient connus. En écoutant les vrais réalistes on dit: „Comme c'est ça;“ en écoutant les Goncourt, on dit quelquefois: „Comme ça doit être ça!“.

44. *Revue des deux Mondes*, 1. Oct. 1887.

45. Vgl. auch van de Velde, *Dt. Revue* 1896. Bd. 4 p. 300 ff.

sätzen. Die Entscheidungsszene, wo sie vorhanden ist, (H. M.) wird an den Schluß verlegt, nachdem das Interesse des Zuhörers durch die breite Schilderung längst erlahmt ist. Auf das Fehlen der dramatischen Handlung hat besonders Sarcey hingewiesen.<sup>46</sup> Auch Ganderax<sup>47</sup> hebt diesen Fehler hervor. Auch das Argot erscheint ihm unnatürlich.<sup>48</sup>

Fassen wir alles kurz zusammen, überblicken wir ihr Werk, so ergibt sich gegen Dumas fils und Augier der große Fortschritt, der zunächst einmal im Verzicht auf jede Art der Intrige, auf alle spannenden Momente, liegt. Weiter sind sie Neuerer in der Förderung und Durchführung der „langue personnelle“, „de la langue nouvelle, où il n'existera pas plus de morceaux de livres, plus de phraséologie“.<sup>49</sup> Neu an ihnen ist ferner die Durchführung einer scharfen Analyse im Aufbau der Charaktere auf Grund der „travail de la note d'après la nature“. In diesen „documents“ zeigen sie sich nicht nur als Psychologen, sondern vor allem als Physiologen. In der Konvention beharrten sie mit ihrer Forderung der „imagination du poète“. Das mußte zu Unwahrscheinlichkeiten führen;<sup>50</sup> außerdem gaben sie dadurch

---

46. Quarante ans de théâtre VIII p. 244: „Il y a du talent, mais il n'y a d'action d'aucune sorte.“

47. Le théâtre c'est un art qui a ses lois, ses conditions, ses conventions nécessaires, puisqu'elles sont tirées de la nature ou de son objet même“. (Revue des d. M. 1889 Bd. 91 p. 216.)

48. „ . . . cet argot qu'il leur met dans la bouche n'est pas la langue naturelle“. (R. d. d. Mondes 1889 Bd. 91 p. 217.)

49. „ . . . voilà la révolution, nous l'avons essayée seulement“. (Henr. Maréchal, Préface p. V.)

50. Dazu rechne ich bes. in H. M., daß Paul, nachd. er im Duell verwundet worden ist, sich nach seiner Ohnmacht unter dem Dach der Unbekannten, um deren schöne Augen er sich geschlagen, befindet.

dem Verstand des Zuhörers viele Aufgaben zu lösen. Sie lassen große Lücken, über die das Durchschnittspublikum nicht hinwegspringen kann. Die von ihnen angewandte „geistreiche Rede“ im Drama ist der Grund, daß Monolog und Tirade aus ihrem Werke nicht verschwinden. Wenn ihr Ausmalen des Nebensächlichen öfters in förmliche Schwelgerei ausartet, so kann das wohl ihrer Vorliebe für alle möglichen Erzeugnisse der Kunst und des Kunstgewerbes zugeschrieben werden.<sup>51</sup>

### 5. Zola und Daudet.

Das Prinzip poetischer Realität ist auch das Hauptmerkmal Daudetscher Kunst in seiner 2. Periode. Mit einer tiefen Empfindung verbindet er wie die Goncourt eine ins Besondere gehende Beobachtung und Auffassung der Einzelheiten seiner Gegenstände. Sein Drama *L'Arlesienne*<sup>52</sup> gibt uns hierfür das beste Beispiel. Daudet hat nach Modellen gearbeitet.<sup>53</sup> In einem Gespräch mit E. de Gon-

51. Vgl. Fagnet, a. a. O. p. 176: „Ils étaient nés fureleurs; ils ont fait de leur maison un musée et de leur livres des musées aussi“. Im Journal (VI p. 230) erzählt Edmond, daß er allein 1882 für ‚japoneries‘ 30 000 fr. ausgegeben hat.

52. Drame en trois actes. Urauff. 1. Okt. 1872 Vaudeville Théâtre. Der Stoff ist den ‚Lettres de mon Moulin‘ entn. (Vgl. Diederich: A. Daudet, sein Leben und s. Werke. Bln. 1900 p. 171.) Deutsche Bearbeitung von Throd. Zolling (Pseudon. Gottl. Ritter) unter dem Titel „Neue Liebe“. Aufführung 13. 12. 77 im Wiener Stadttheater. Danach noch 10 mal gegeben. Aenderungen: Zia (Vivatte) gelingt es, Frédéric zu heilen. Vgl. Diederich ib. p. 176. ‚Unsere Zeit‘ 1879 Neue Folge Bd. II p. 564. Arnold, Das mod. Drama p. 87.

53. Vgl. Diederich, ib. p. 11 ff. Karl Busse in dem treff. Charakterbild Dandets. Dezemberheft d. Zukunft 1898.

court vergleicht er einmal seine Auffassungsgabe und sein Gedächtnis mit einem photographischen Apparate.<sup>54</sup> Diese Eigentümlichkeit, die sofortige und dauernde Fixierung eines Objektes, das sein Gemüt erregte, führte ihn von selbst dem Naturalismus zu. Von den Goncourt hat Daudet das Sammeln von ‚documents‘ übernommen; doch beobachtet D. die Natur mit künstlerischem Auge. Er sammelt einzeln einzelne Züge, um sie später bei der Konzeption zu verwerten. Dadurch wird er nie zum Sklaven der Natur. Die Nachahmung der Natur ist ihm nicht Aufgabe der Kunst, sondern nur das Mittel, das er verwendet, um ein höheres Ziel zu erreichen, nämlich, seelische Zustände darzustellen.<sup>55</sup> Daudet will stimmen, auf das Gemüt wirken und dazu braucht er den lebendigen Eindruck.<sup>56</sup> Diesen sucht er durch seine lyrische Begabung zu erhöhen, die er schon als 18-Jähriger durch ein im Jahre 1858 veröffentlichtes Bändchen lyrischer Gedichte, ‚Les Amoureuses‘<sup>57</sup> erwiesen hatte. Sein tiefes Gemütsleben läßt ihn nicht über seinen Personen schweben; er ist mit ihnen fest verwachsen.<sup>58</sup> Er kann

---

54. Journal VI p. 9. Vgl. auch Ernst Daudets Memoiren über s. Bruder: „Er beschrieb nichts, was er nicht gesehen, erzählte nichts, was sich nicht wirklich ereignet hatte. Stoffe, Beschreibungen, Persönlichkeiten entnahm er der Wirklichkeit. Alles, was er von menschl. Stimmungen, Charakteren, Ereignissen beobachtete, wurde als Material für spätere Verwendung aufgespeichert.“

55. Revue d'art dramatique XVI p. 229.

56. Vgl. Revue des Revues 24. 1898. George Brandes: Alphonse Daudet. p. 163.

57. Ueber Les Amoureuses schreibt D'Almeras (Avant la gloire p. 53): Ce recueil de vers d'un candeur qui avait son charme, plut aux femmes sensibles et obtint même le suffrage de l'Impératrice“.

58. Im Gespräch mit E. de Goncourt ruft er einmal aus: „Je suis un être tout subjectif“! (Journal VI p. 9.)

nicht analysieren und ersetzt die Analyse durch die schöpferische Phantasie. Hiermit hängt auch seine Technik zusammen. Daudet sieht bei der Konzeption nur eine Szene vor sich, die ‚scène centrale‘. Er vermeidet so die Verstöße der Goncourt gegen eine festgefügte Handlung. Auch die Form sucht Daudet künstlerisch zu gestalten. Seine Sprache ist dichterisch gewählt; die Rede besteht aus kurzen Sätzen, die oft den Eindruck unausgearbeiteter Entwürfe von Versen machen.<sup>59</sup>

Fassen wir die Hauptzüge von Daudets Kunst kurz zusammen, so ergibt sich folgendes. Daudet ist kein naturalistischer Dramatiker nach Zolas Theorie. Er ist zwar Beobachter und entnimmt seine Stoffe dem täglichen Leben, aber er geht nicht bis zu den letzten Konsequenzen.<sup>60</sup> Die Beobachtung stützt er nicht durch die Analyse, die Probe macht er nicht durch das Experiment. Seine Phantasie läßt auf der einen Seite den Romantiker zu sehr hervortreten,<sup>61</sup> auf der andern Seite wird er durch sie zum Satiriker,<sup>62</sup> Daudet ist mehr romantischer Realist als Naturalist im Sinne Zolas. Er ist der Vermittler zwischen romantischem und naturalistischem Geist.

Zola hat keine Schüler.<sup>63</sup> Man kann wohl von einem

---

59. Lemaître, *Les contemporains* II p. 200 ff.

60. Die Grenzen hat er sich selbst gesetzt (*Lettres à mon fils*): „So realistisch man ist, man weicht doch vor dem Letzten zurück. Es gibt einen Untergrund, den man nicht aufzurühren wagt, einen Schlamm, der keinen Namen hat, wo die Keime aller Laster und Verbrechen ruhen“.

61. Vgl. *Galerie contemporaine* etc. A. Daudet. p. 45 ff.

62. Vgl. Petersen, *Unsere Zeit*, Jahrg. 13 p. 87.

63. Die gegenteilige Behauptg. ist eine Malice s. Landsleute, vertreten durch Ganderax (*Rev.: des deux Mondes* 1887 Bd. 80 p. 453) u. Brunetière (*ib.* 1882 Bd. 51 p. 454). Auch Sarrazin (*Das mod.*

„Quadrat der Moderne“<sup>64</sup> sprechen (Zola, Flaubert, E. de Goncourt, Daudet), aber nicht von einer Schule Zolas. Nach Zolas Theorie ist der Naturalismus eine ebenso enge Fessel wie der Klassizismus sie war. Deshalb sind die Begabtesten abgehalten worden, Zolas Spuren zu folgen. Konsequente Naturalisten hat Zolas Propaganda nicht hervorgebracht; doch ist sein Einfluß auf einige Bühnenschriftsteller bedeutend (Salandri, Janvier und Villiers de l'Isle-Adam).<sup>65</sup> Besonders Henri Becque stimmt in der ersten Periode seines Schaffens in vielem mit Zola überein.

## 6. Zola und Henri Becque.

Henri Becque befolgt in seinen beiden für uns in Betracht kommenden Dramen,<sup>66</sup> was den Aufbau anbetrifft, eine ähnliche Technik, wie wir sie bei den Goncourt kennen gelernt haben: bei der Konzeption schwebt ihm schon ein bestimmter Verlauf vor; die ‚fabulation‘ schafft dann die typischen Gestalten. Mit diesem Grundzug Goncourtscher Technik sind auch die von diesen begangenen Fehler seinen Dramen gemein. Die Charaktere sind zwar gut analysiert,<sup>67</sup> doch fehlt die festgefügte dramatische Handlung. Diese erscheint vielmehr als ein lose zusammenhängendes Gefüge von einzelnen Begebenheiten.<sup>68</sup> Das Fehlen der

---

Theater der Franzosen in seinen Hauptvertretern p. 295) stellt diese Behauptung auf.

64. Die Bezeichnung rührt von der Préface der ‚Soirées de Médan‘ her. Vgl. Vizetelli: E. Zola p. 190.

65. „Ellen“, „Morgan“, „Axel“. Cfr. R. du Pontavie de Haussey: Villiers de l'Isle-Adam. Paris 1893.

66. Michael Pauper, Les Corbeaux.

67. Ganderax, Rev. des deux Mondes 1887 Bd. 79 p. 455.

68. Ganderax (ib. p. 456) hat diesen Fehler bes. hervorgehoben:

flotten, festgefügten Handlung sucht Becque durch Dialog und Effekt zu ersetzen. In der Führung des Dialogs zeigt sich B. als Meister. Beachtenswert ist der Dialog zwischen M. et Mme de Roseraye im 2. Akt von Michael Pauper.<sup>69</sup> Auch der Dialog der 3. Szene im 3. Akt ist meisterhaft.<sup>70</sup> Neben dem Dialog nimmt der Monolog eine wichtige Stellung ein. Allein im 2. Akt v. M. P., in dem nur 4 Personen auftreten, finden sich 3 Monologe.<sup>71</sup> Damit steht Becque mit beiden Füßen in der Convention, die er so sehr verdammt.<sup>72</sup> Auch das Haschen nach Effekt ist konventionell. Im 1. Akt beschimpft der betrunkene Michael Herrn v. Roseraye; Helene kommt herbei und zeigt M. ihre Verachtung: im selben Augenblick bittet M. um ihre Hand, ja er teilt dem Vater, zu dem er keinerlei Vertrauen hat, seine große Entdeckung mit. Die Absicht auf Theatereffekt tritt hier deutlich hervor. Das Verhalten Michaels ist zum mindesten schlecht motiviert. Hierher gehört auch der effektvolle Pistolenschuß am Ende des 2. Aktes. Ef-

„Plusieurs scènes, avec une belle carrure, avaient l'air de l'incohérence: au moins la cohésion de toutes ensemble n'était pas celle de blocs cyclopéens“. — Filon (De Dumas à Rosand p. 63) äußert sich über Les Corbeaux im gleichen Sinn: „A quoi connaît-on que la pièce cest finie? A ce que le rideau tombe. Et quand le rideau tombe-t-il? Quand l'auteur a tiré de ces caractères tout ce qu'ils comportaient dans une situation donnée.“

69. Vgl. Ganderax (Rev. d. d. M. 1887, Bd. 79 p. 459): „C'est toute l'hist, de leur vie commune qui se trahit dans leur unique entretien.“

70. „dialoguée par un maître“ (ib.).

71. „La mère d'abord, puis la fille, enfin le père usaient sans scrupule de ce moyen de s'épancher“. (ib. p. 456.)

72. „Es ist ein Irrtum, zu glauben, die Kunst des Dramatikers besteht in Convention und ewiger Nachahmung“. (Querelles litt. I p. 132.)



fekthascherei liegt auch am Schluß des 4. Aktes vor, als Michael betrunken im Rinnstein liegt. Die ungetreue Helene schreitet mit ihrem Verführer über den seiner Sinne nicht mehr mächtigen Gemahl, der ihr zuruft: „Guten Abend, Helene, ich liebe Dich, ich bete Dich an!“ Mit den Goncourt hat Becque das Bestreben nach Abschweifungen, zu breiter Ausmalung des Nebensächlichen, gemein. Nur bewegt er sich in anderer Richtung: er will so seine sozialpolitischen Gedanken anbringen. Darunter leidet die Einheit der Handlung.<sup>73</sup> Zur Charakterzeichnung ist damit nichts gewonnen. Das zeigt sich besonders bei der langen Auseinandersetzung in M. P. zwischen dem Grafen und dem Baron über die Bedeutung des Adels. Auch die „ehrbare, sanfte, nachgiebige, resignierte“<sup>74</sup> Mme. de Rose-raye ist auf Kosten des Helden zu ausführlich geschildert; die episodische Figur des Verführers übertrieben charakterisiert. Auch die Auseinandersetzung zwischen Teissier und dem schlaunen Advokaten in Les Corbeaux ermüdet.<sup>75</sup> Das Publikum hat wenig Interesse daran, wenn am Schluß des langen Aktes festgestellt wird, daß der § 815 des Code civil aus dem und dem Grunde dem § 2007 vorzuziehen sei. Durch diese breite Ausmalung des Nebensächlichen bleiben die Helden zu sehr im Hintergrunde. Das Streben Becques nach schrankenloser Darstellung des wirklichen Lebens, die oft ins Brutale<sup>76</sup> geht, zeigt sich besonders im Auftritt Michaels in halbtrunkenem Zustand. Herr v. Rose-raye tötet sich mit den Worten: „Crève, gredin!“ Nach

---

73. Vgl. Jäde, Henri Becque. Festschrift des 11. Dt. Neuphilologen Tages in Köln p. 73 ff.

74. Ganderax, Rev. d. d. M. Bd. 1887 Bd. 79 p. 460.

75. Ganderax, Rev. d. d. M. Bd. 53 p. 694.

76. Jäde, p. 75 beh., Michael Pauper sei durch die brutale Zeichnung ein Produkt der ‚überhitzten Phantasie‘ Becques.

dem Bekenntnis ihres Fehltrittes verstößt Michael Helène und tituliert sie mit den brutalen Worten: „infâme, prostituée, fille des rues, coquine.“ In *Les Corbeaux* enthält besonders der 4. Akt eine starke Szene.<sup>77</sup> Aus der Vorliebe Becques für das Brutale resultiert sein Fehler, ins Extrem zu verfallen. Erinnert sei hierbei an das brünstige Liebesgestammel Michaels in der Brautnacht und an das plötzliche Umschlagen seiner Stimmung und das tierische Betragen nach dem Geständnis. Auch die Raben leiden unter diesem Fehler. Sarcey<sup>78</sup> schreibt: „Ich behaupte nicht, daß es keine unehelichen Leute gibt, ich beklage mich nur darüber, daß seine Raben zu schwarz sind, daß sie rabenhafter sind als die Raben selbst.“ Und Jäde<sup>79</sup> bemerkt: „B. schwelgt im Gestalten jener 3 Schurken: Teissier, Bourdon, Merckens. Besonders Teissier ist so abstoßend geschildert, daß er fast zur Karrikatur wird.“ Ganderax<sup>80</sup> nennt die Raben „une comédie en deuil“ und auch Doumic<sup>81</sup> verwirft das Drama, da das Publikum nicht in das Theater geht um es trauriger zu verlassen, als es beim Eintritt war. Zu diesen vorgeführten Fehlern kommt noch ein letzter: Becque ist kein Psycholog.<sup>82</sup> Wäre er ein solcher, so würde er die geistige Erkrankung Blanches nicht darauf zurückführen, daß sie von M<sup>me</sup> de Saint-Genis mit dem Ausdruck „Dirne“ belegt worden ist, trotzdem Blanche eben geäußert hat:

---

77. Ganderax, *Rev. d. d. M.* Bd. 53 p. 697 schreibt darüber: „C'est là une composition d'une force et d'une sobriété presque magistrale.“

78. *Quarante ans de théâtre VI*, p. 252.

79. a. a. O. p. 86.

80. Ganderax, *Revue* 1882, Bd. 53 p. 692.

81. *Petit de Juleville: Hist. de la langue et de la litt. française*, VIII, p. 140.

82. Geffroy: *Revue encyclopédique* 1899; August, p. 621.

„Ich will lieber seine Maitresse werden, als das Weib eines andern Mannes.“ Durch diese Aeüßerung konnte sich Mme de St.-G. außerdem berechtigt fühlen, die Verlobung sofort aufzuheben, wie sie denn auch trotz ihrer ersichtlichen Schuld als moralische Siegerin aus dem kurzen Kampf hervorgegangen ist.

Was Becques Sprache anbetrifft, so nennt sie Jäde<sup>83</sup> „fest, klar, haarscharf“. Sein Stil ist, wie Eloesser<sup>84</sup> bemerkt, „von einer altfränkischen Reinheit, die allen Sprachneuerungen, allen modernen Capricen und Eigentümlichkeiten fremd ist.“ Auch Filon<sup>85</sup> bemerkt: „Le style de B. est plus vieux; j'y retrouve, incrustées ça et là, des locutions que je désespérais de revoir, des mots fossiles, sans âge, des mots d'avant Mme Cottin.“

Wollte man Becque nach seinen theoretischen Schriften beurteilen, so hätte er mit der naturalistischen Richtung im Drama nichts zu tun und auch Jäde<sup>86</sup> will ihn nur in „einzelnen Dingen“ als übereinstimmend mit den Naturalisten gelten lassen. In seinen Souvenirs<sup>87</sup> sagt er einmal: „Wie kommt es, daß die Jugend so traurig und gleichgültig geworden ist, daß sie die Ideale verloren hat? Vaterland und Politik, jene beiden Quellen des Stolzes und der Begeisterung, sind für sie leere Begriffe geworden, da die großen Männer fehlen, zu denen sie bewundernd emporblicken könnte. Argwohn und Verachtung umgeben diejenigen, die ihr leuchtende Vorbilder sein sollten. Zwar prunkt der Naturalismus mit volltönenden Worten, um seine Notwendigkeit zu beweisen und sich zu verteidigen; im Grunde aber liebt er nur den Schmutz der Menschen, ihre Handlungen

---

83. a. a. O. p. 109.

84. Arthur Eloesser: Lit. Portr. aus dem mod. Frankreich, p. 22.

85. a. a. O. p. 61.

86. a. a. O. p. 83.

87. Souv. p. 163.

und Worte. Eine zynische Literatur ist bedauerlich. Sie nimmt der Jugend die Fähigkeiten zu träumen, sie läßt ihr die Eindrücke und Freuden der Verzweifelten.“ Nach sol-solchen Aeüßerungen kann man Becque schwerlich zu den Bewunderern und Nacheiferern der Naturalisten rechnen. Doch ist, wie zum Teil schon gezeigt wurde, Becque in der Praxis das Gegenteil des Theoretikers und besonders die Raben und Michael Pauper sind nicht nur realistisch, sondern ausgesprochen naturalistisch, sowohl nach Form als nach Inhalt. Wie die Brüder de Gonc., wie Daudet versucht er seine Personen zu analysieren; wie sie baut er sie nicht aus ihren seelischen Zentren auf, sondern stellt sie auf die Bühne und führt sie ohne Rücksicht auf das Publikum durch. Sein Mangel an psychologischer Erkenntnis hindert ihn dann allerdings, sie uns lebenswahr zu gestalten, trotz seines Arbeitens mit „Belegen“. Wie sie strebt er danach, sich von den Konventionen frei zu machen, die Scribischen Fesseln abzustreifen, auf jede Intrige zu verzichten.<sup>88</sup> Wenn ihm dies nicht immer gelang, so unterstützt das nur unsere Behauptung. Wie Daudet strebt er danach, den sich nur auf die Salons beschränkenden Stoffkreis zu sprengen. Wie seine Vorgänger ist er der geschworene Feind alles Unwahren in der Kunst<sup>89</sup> und wenn man die Pilatusfrage in bezug auf sein künstlerisches Schaffen stellt, wird man zu einer im Grunde gleichen Antwort wie bei den Naturalisten kommen. Becque nennt sich einen „révolutionnaire sentimental“<sup>90</sup> und fährt dann fort: „Zu-

---

88. „Mehrere Intrigen in ein u. dems. Stück, mit ihren durchein-  
anderlaufenden Fäden u. Fädchen bedeuten nicht dramat. Reichtum, son-  
dern Armut. Sie zeugen von ungenauer Beobachtungs-  
gabe und gleichen den vermischten Nachrichten der Tageszeitungen“.

89. Vgl. auch Jäde, a. a. O. p. 85.

90. Souvenirs p. 197.

wellen habe ich die Empfindung, daß die Schwierigkeiten meines Lebens darin ihre Quelle haben . . . Ich liebe die Unschuldigen und die Bedrängten, alle jene Armen, die den Verzweilungskampf gegen Gewalt und Tyrannei kämpfen.“ Das ist die Antwort auf die Frage, was B. unter „Wahrheit“ verstand. Er will diesesoz. Schädenseiner Zeit bloßlegen, will die Zuhörer durch möglichst getreue Schilderungen solcher Art aus ihrer Betäubung aufrütteln. Nach diesen Grundsätzen gestaltete er die Raben und denselben Zweck verfolgte er mit Michael Pauper. Wenn er in der Pariserin<sup>91</sup> sein Verfahren geändert hat, so ist das, wie er ja auch selbst zugibt, wohl zum größten Teil auf den Wunsch zurückzuführen, endlich auf dem Theater anerkannt zu werden, um zu zeigen, daß er den „geistreichen Leuten“ an Witz nicht nachstehe.<sup>92</sup>

Mit der Pariserin wurde Becque endlich die allgemeine Anerkennung zu teil.<sup>93</sup> Durch dieses Werk schuf Becque den Typus der ‚comédie rosse‘,<sup>94</sup> deren Neuheit auf Um-

---

91. Aufgeführt am 7. Febr. 1886 auf dem Renaissance-Theater in Paris, 1890 öffnete die Comédie Française, 1898 das Vaudeville Theater dem dreiartigen Lustspiel die Pforten.

92. . . . „die Pariserin ist ein Phantasiegebilde, und ich freue mich, sie geschrieben zu haben, um den Leuten von Geist zu zeigen, daß ich nicht dümmer bin als sie“. (Souvenirs p. 192.)

93. Ausführl. Jäde, a. a. O. p. 100 ff.

94. Auf die ‚comédie rosse‘ geht Filon (De Dumas à Rostand p. 69 ff) näher ein. Wir greifen kurz folg. Sätze heraus: „Le mot ‚rosse‘ est d’origine espagnole; il a pris, en passant les Pyrénées, un sens défavorable et injurieux. Toujours est-il qu’une rosse est un mauvais cheval et, ainsi entendu, le mot a eu entrée, dès le XVIIe siècle dans notre langue littéraire. C’est dans cette siècle qu’on a commencé à l’appliquer à certaines femmes. Insulte ignoble qui a dû venir d’abord sur les lèvres d’un valet d’ecurie brouillé avec sa gueuse,

kehrung aller moralischen Begriffe, auf der deutlichen Anerkennung einer, wenn man will, „unsittlichen Weltordnung“ beruht. Die Zuschauer, die, wie Sarcey<sup>96</sup> bemerkt, im Theater amüsiert sein wollen, fanden an den Personen jener Stücke, die dadurch, daß sie fortwährend mit moralischen Begriffen arbeiten und doch durch ihre Handlung jeder Moral ins Gesicht schlagen, Gefallen. Donnay<sup>96</sup> und Lavedan<sup>97</sup> wurden in der *littérature rosse* die erklärten Lieblinge der Pariser.

Die charakteristischen Merkmale Becquescher Kunst sind folgende. Wie Zola fordert, stellt sich Becque auf den Boden des täglichen Lebens bei der Auswahl seiner Stoffe. Das Streben nach Wahrheit in der schrankenlosen Darstellung der Wirklichkeit, die „*humble vérité*“, ist ihm oberstes Gesetz. Er will bessern und legt schonungslos die Schäden seiner Zeit bloß. Zur Wahrheit der Darstellung glaubt er zu kommen durch Beobachtung seiner Objekte; mit Hilfe

---

Puis elle a remonté du cabaret au fumoir. Il y a des moments où l'homme soi-disant bien élevé se comporte comme un cocher ivre. Il ramasse des mots qui sentent l'égoût ou le charnier; il les jette au visage de la femme qu'il n'aime plus pour se venger de l'avoir aimé. Avant, elle possédait tous les charmes; après elle a tous les vices: elle est rosse. La comédie rosse n'est pas celle où l'héroïne joue un vilain rôle. La rosserie s'étend à tous les personnages. Elle consiste dans l'insouciance. La rosserie est une sorte d'ingénuité vicieuse, l'état d'âme des gens qui n'ont jamais eu de sens moral et qui vivent dans l'impureté ou dans l'injustice comme le poisson dans l'eau. etc.“

95. Quarante ans de théâtre VII p. 68.

96. geb. 1860. In Betracht kommen: „Eux“! (1891), Savoir entendre (1891), Pension de famille (1894), Les Amants (1895), La Douleuse (1897), L'Affranchie (1898).

97. geb. 1859. Hauptwerke: Les Marionnettes (1895) Les Viveurs (1895).

der ‚documents‘ analysiert er seine Charaktere. Des Experimentes bedient er sich nicht. An seine Stelle setzt er die ‚fabulation‘. Dies führt oft zu Uebertreibungen, wie gezeigt wurde. Zolas Forderung des ‚mot propre‘, der ‚langue personnelle‘ ist bei ihm voll erfüllt. Der meisterhafte Dialog und der Verzicht auf jede Intrige<sup>98</sup> sind eine Folge seines analytischen Verfahrens,<sup>99</sup> das ihn freilich des öfteren zu Abschweifungen verführt. Psychologie im Zolaschen Sinne ist B. nicht. In der Konvention bleibt Becque stecken durch die Einführung des Monologs in sein Werk.

## 7. Ergebnis der Vergleiche.

Nachdem die Vertreter, die für das soziale Drama Zolas in Betracht kommen, besprochen und in ihrer Eigenart gekennzeichnet sind, soll kurz zusammengestellt werden, wie weit sie mit Zolas Theorien übereinstimmen, worin Zola über sie hinausgeht.

Die Brüder de Goncourt stimmen mit Zola überein in der minutiösen Detailarbeit, in der analytischen Konstruktion ihrer Charaktere. Eine ‚pièce bien écrite‘ ist ihnen wie Zola keine ‚pièce écrite d’après la nature‘. Sie sind Psychologen, schließen die Phantasie aber nicht aus. Das ‚vague et obscur‘, die Rembrandtstimmung der Romantik, überwiegt bei ihnen. Suchen die Romantiker Gefühle auf, so wollen sie Stimmung schaffen. Sie sind impressionistisch. Die Farbenflächen treten an die Stelle von Konturenzeichnung.

Auch Alphonse Daudet arbeitet, wie Zola fordert, mit ‚documents humains‘; doch bei ihrer Verarbeitung weicht

---

98. Vgl. H. Parigot: Le Théâtre d’Hier p. 435 ff.: „A la pièce bien faite il substituait la pièce bien vue“.

99. Vgl. P. Hervieu: Annales politiques et littéraires 1903 p. 404.

D. von den Goncourt und vor allem von Zola ab. Er sammelt einzelne Züge aus der Natur und verwendet sie später künstlerisch unter voller Entfaltung der Phantasie. Der Analyse bedient er sich bei der Schaffung seiner Charaktere nicht. Daudet will wie die Goncourt poetische Wahrheit, Zola fordert wissenschaftliche, menschliche Wahrheit.

Henri Becque kommt Zola am nächsten. Becque will menschliche Wahrheit. Sie will er, wie Zola fordert, erreichen durch exakte Beobachtung der Wirklichkeit (documents) und wissenschaftliche Analyse der Charaktere. Diese gelingt ihm nicht, da er die Phantasie nicht ausschließt. Wohl aber erreicht er, wie die Goncourt und Daudet, die konventionelle Intrige aus seinem Werke zu verbannen.

Konsequenter Naturalist im Sinne Zolas ist weder das Brüderpaar de Goncourt, Daudet noch Becque. Deswegen geht Zola mit seinen Forderungen über alle drei hinaus.

Ganz allein steht er mit seiner Forderung auf gänzliche Ausschließung der Phantasie aus dem Drama, mit seinem bis zur Unnatur ausgearteten Haß gegen alle Konventionen, endlich mit seinen aus der Chemie und Physik entnommenen Experimentalversuchen. Hierin liegt die eigentliche Gegnerschaft zwischen ihm und den Romantikern.

---



## Lebenslauf

Am 26. April 1885 wurde ich in Kirschkau, R. j. L., geboren. Nach Absolvierung der Volksschule war ich dann mehrere Jahre als Kaufmann tätig und bestand während meiner Lehrzeit die Prüfung für den Einj.-Freiw. Dienst. Später erwarb ich mir als Extraneer das Abiturientenzeugnis an der Siemens Oberrealschule in Berlin-Charlottenburg und studierte darauf in Berlin und Greifswald neuere Sprachen, Philosophie und Geschichte. Im Februar 1911 legte ich nach bestandener Ergänzungsprüfung im Lateinischen die Prüfung für das Lehramt an höheren Schulen ab. Nach der üblichen Vorbereitungszeit wurde ich dann in Berlin-Wilmersdorf als Oberlehrer angestellt. Meine Lehrer waren in Berlin die Herren Professoren Dr. Tobler, Dr. Ebeling, Dr. Rambeau, Haguenin, Dr. Geiger, Dr. Brandl, Dr. Spies, Dr. Stumpf, Dr. Lasson, Dr. Dessoir, Dr. Misch, Dr. Erich Schmidt, Dr. Roethe, Dr. Herrmann, Dr. Delbrück, Dr. Lenz, Dr. Hintze; in Greifswald die Herren Professoren Dr. Thureau, Dr. Konrath, Dr. Ehrismann, Dr. Rehnke, Dr. Bernheim, Dr. Semrau.

Ihnen allen spreche ich an dieser Stelle für die zu Teil gewordene Förderung nochmals meinen herzlichsten Dank aus.

Richard Oehlert.



3 0112 061965692